

**STUDIEN ZUR DARSTELLUNG
DER STADT ROM (1750 - 1870)**

GISELA BARCHÉ

S t u d i e n z u r D a r s t e l l u n g
d e r S t a d t R o m (1750 - 1870)

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Gisela Barche
aus
München

München 1985

Referent: Professor Dr. Norbert Huse
Korreferent: Professor Dr. Friedrich Piel
Tag der mündlichen Prüfung: 12.7.1983

Meinen Eltern
in Dankbarkeit

Gliederung

=====

A	Einleitung	1
	I. Entwicklung der Arbeit	1
	II. Klärung von Begriffen zur Stadtdarstellung	6
B	Analysen von zentralen Themenkreisen im Überblick	15
	I. Typisierende Kurzcharakteristiken der Stadtansichten erstellenden Künstler	15
	1. Künstler als "Reisender in Sachen Vedute"	16
	2. Künstler als Bürger der Stadt oder langfristiger Besucher	23
	a. Der anerkannte Vedutist und Archäologe	23
	b. Vedutist als allgemeiner "graphischer Gelegenheitsarbeiter", unter besonderer Berücksichtigung des Graphikmarktes zu Beginn des 19. Jh. in Rom	31
	II. Serienstrukturen	45
	1. Überblick über Organisationsstrukturen von Serien bis zur Mitte des 18. Jh.	45
	a. Zusammensetzung der ersten Serien	45
	b. Falda als Beispiel der ersten größeren Serie zum modernen Rom	49
	c. Seriendarstellung in der Ölmalerei	53
	2. Seriengestaltung bei Vasi und Piranesi	56
	a. Anmerkung zum Wegprinzip einer Serie	56
	b. Vasi "Magnificenze di Roma" zur Konzeption Besprechung der einzelnen Serien	59
	c. Piranesi "Varie Vedute di Roma" und "Vedute di Roma"	80
	d. Einfluß von Vasi und Piranesi auf die weitere Entwicklung der Ansichtenserien	85

3. Beispiele von Seriengestaltung im 19. Jh.	91
a. Serie als Vorstufe zum Comic strip - durch Rom mit Mylord und Mylady	92
b. Ansichtenfolge als Jahreskreislauf	96
c. Cacchiatelli, "Le Scienze e le arti sotto il Pontificato di Pio Nono"	98
4. Ende der großen Serienkonzepte	104
a. Serienzusammensetzung bei den Land- schaftsmalern	104
b. Weitere Entwicklung von Ansichten	108
III. Kompositionsstrukturen	114
1. Ausgewählte Beispiele kompositorischer Gestaltung an Hand von Ansichten bis zur Mitte des 18. Jh.	115
a. Wiedergabe von antiken Monumenten bei Cock	115
b. Gestaltung von moderner Innenstadt bei Falda	119
c. Entwicklung von der Zeichnung zum fertigen Bild am Beispiel von van Wittel	124
2. Kompositorischer Aufbau bei Vasi und Piranesi	131
a. Vasi	131
b. Piranesi	136
c. Einfluß von Vasi und Piranesi auf die weitere Entwicklung der Kompo- sition	143
IV. Verhältnis der römischen Stadtansichten zu anderen Gattungen der Malerei Landschaft	158
1. Überblick über Landschaftsdarstellung in der Stadtansicht bis zu Vasi und Piranesi	159
2. Situation der Landschaftsmalerei in Rom gegen Ende des 18. Jh.	166
3. Veränderungen von römischen Stadtansich- ten unter dem Einfluß der Landschaftsmalerei	170

Genremalerei	181
1. Aufgabe und Gestaltung der Staffage in der Stadtansicht	182
a. Staffage in den Anfängen der Stadtdarstellung	182
b. Staffage bei Vasi und Piranesi	186
c. Staffage in den Serien des ausgehenden 18. Jh.	193
2. Wiedergabe des "gemeinen" Volkes im städtischen Bereich bis ins 18. Jh.	199
a. Herausbildung der Gridi	199
b. Römische Volksszenen der Bamboccianti	200
3. Dominanz der römischen Volksdarstellung zu Beginn des 19. Jh.	207
a. "Entdeckung des Volkes" gegen Ende des 18. Jh.	207
b. Bartolomeo Pinellis "Costumi di Roma"	212
c. Realitätsverständnis der Volksdarstellung anhand besonders der Pinelli-Rezeption	221
V. Darstellung der Architektur der Stadt Rom in den Ansichten	229
1. Antike Architektur	229
2. Mittelalterliche Architektur	235
3. Barockarchitektur	243
4. Zeitgenössische Architektur und Stadtplanung (1750 - 1870)	254
a. allgemeine Situation	254
b. Villa Borghese	256
C Gedanken zu einem Resümee	261

D	Katalog der bearbeiteten graphischen Serien mit überwiegender Darstellung von Ansichten der Stadt Rom von 1750 - 1870 im Besitz der römischen Bibliotheken und graphischen Sammlungen	265
	I. Vorbemerkungen zum Katalog	265
	II. Katalog	270
	III. Chronologisch geordneter Überblick über die Entstehungsdaten der Serien	295
E	I. Anmerkungen	300
	II. Überblick über die zusammengestellten Lexika im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek und der Bibliotheca Hertziana von 1742 - 1888	318
	III. Literaturverzeichnis	320

A. EINLEITUNG

=====

I. Entwicklungsgang der Arbeit

Die Idee zu der Studie entstand während eines Romaufenthaltes bei der Lektüre von römischen Reiseberichten des 19. Jh., in denen die Veränderungen, die die Stadt 1848 durch die Revolution erfuhr, besonders hervorgehoben wurden. Nachdem im Verlaufe einer Hauptseminarsarbeit über venezianische Stadtdarstellung bei Professor Huse das Interesse für Stadtansichten angeregt worden war, erschien es reizvoll, die Entwicklung der römischen Stadtdarstellung im 19. Jh. zu erarbeiten.

Zunächst bestand die Absicht, Graphik, Aquarell und Ölmalerei gleichzeitig zu behandeln. Es zeigte sich aber, daß das Material an Ölgemälden zu weit verstreut war. In Rom z.B., wo nur ein Museum, das Museo di Roma, als Sammelgebiet Ölbilder mit Stadtansichten aufweist, existiert kein Katalog vom vorhandenen Bestand, und die Gemälde sind auch nicht zugänglich. Die Auswahl an Aquarellen erwies sich als unüberschaubar. Bis neue Kataloge und zusammenfassende Werke erstellt werden, erschien es sinnvoller, die Arbeit auf die Graphik zu konzentrieren und nur auf sehr wichtige Beispiele aus der Ölmalerei bei den jeweiligen Themen zurückzugreifen.

Es erwies sich auch im Bereich der Graphik als notwendig, noch eine Eingrenzung vorzunehmen, und zwar wurden nur die graphischen Serien berücksichtigt, Einzelblätter fanden keine Beachtung. Um der Arbeit einen - wenn auch mit Einschränkungen - repräsentativen Überblick zugrunde legen zu können, wurde ein Katalog erstellt, von dem ein Ausschnitt am Ende der Arbeit, zusammen mit genaueren Hinweisen zur Entstehung, beigelegt wurde.

Den graphischen Serien sollte eigentlich in einem größeren Abschnitt die neu entstandene Photographie gegenübergestellt werden. Hier ergab sich aber bei einer Sichtung des Materials, daß es bei dem jetzigen Forschungsstand sehr schwierig ist, für einen Großteil der Photographien genauere Aussagen zur Entstehungszeit zu machen; zugleich sind die Zuordnungen zu den einzelnen Photographen noch sehr unsicher.¹⁾

Eine sinnvolle Auswertung des Materials hätte eine sehr sorgfältige Einarbeitung in die Materie vorausgesetzt, die bei der Schwerpunktlegung auf die Graphik eine zu starke Themenverschiebung ergeben hätte. Zugleich war die Reaktion auf die Entstehung der Photographie in dem wenig anregenden geistigen Klima der Papststadt Rom wesentlich weniger interessant als in Paris, wo die vielfältigsten Diskussionen entstanden. So wird nur in eher globaler Form an einigen Stellen, wo es wesentlich erschien, auf die Photographie eingegangen.

Die zeitliche Begrenzung auf das 19. Jh. erwies sich im Laufe der Bearbeitung als nicht sinnvoll, denn die beiden großen Vedutisten des 18. Jh., Vasi und besonders Piranesi, hatten einerseits einen so wesentlichen Einfluß auf das 19. Jh., und andererseits ließen sich an den Veränderungen so wichtige Entwicklungsschritte markieren, daß eine Ausweitung der Zeitspanne zurück zum Jahre 1750 als notwendig erschien. Bei einzelnen Untersuchungen wird auch dieser Zeitpunkt punktuell überschritten werden.

Das Ende des besprochenen Zeitraumes fällt nicht zusammen mit dem Rückgang der graphischen Serien in den vierziger Jahren, sondern wurde ausgedehnt bis zur Ernennung Roms zur Hauptstadt des geeinten italienischen Königreiches im Jahre 1870. Einige besonders interessante Serien, die wesentliche Veränderungen bringen, konnten auf diese Weise mit berücksichtigt werden.

Rom erfuhr als neu gewählte Hauptstadt des italienischen Königreiches so durchgreifende urbanistische Veränderungen und die Photographie gewann in so hohem Maße das Übergewicht über die Graphik, daß von diesem Zeitpunkt an ganz neue Aspekte für eine Untersuchung zum Tragen kämen.

Wie zu Beginn gesagt, ergab sich der erste Anstoß zur Arbeit aus einer Textlektüre, und es war eigentlich ein Kapitel geplant, das Textaussagen zu den abgebildeten Monumenten zusammenstellen sollte. Als Fragestellung war hier gedacht, inwieweit die bildlichen Fassungen den in den Texten wiedergegebenen Eindrücken der Bauten Roms entsprechen und welche Veränderungen sich ergeben. Zwei verschiedene Textsorten standen hierfür zur Verfügung: Reiseberichte und Guiden. Die Texte wurden auf die Darstellung von bestimmten zentralen Monumenten befragt, wie z.B. dem Colosseum, S. Giovanni in Laterano und Piazza Navona, und nach einem allgemeinen Romverständnis. Hierbei ergab sich, daß die Reiseberichte, die für das 18. Jh. mit seinen individuell reisenden wohlhabenden Rombesuchern das geeignete Medium sein könnten, kaum hilfreich in Bezug auf Beschreibungen von einzelnen Monumenten oder urbanistischen Situationen sind, d.h. es finden sich nur wenige Charakterisierungen, die als sprachliche Gegenüberstellung zur bildlichen Fassung angesehen werden könnten. Vermittelt wird allein ein allgemeiner Eindruck von der Stadt, wobei sich immer wieder kopierte Versionen finden und z.T. sehr eigenwillige individuelle Interpretationen.

Die Guiden, die notwendig Aussagen zu allen Monumenten machen, bleiben fast immer beim Konstatieren der wichtigsten Daten stehen und müssen sehr sorgfältig studiert werden, um interpretierende Darstellungen herauszulesen. Dabei bilden die Guiden die Textform, die im 19. Jh. als die wesentliche Quelle für ein Verständnis des Typus der Reisenden anzusehen ist, wie Ricci darstellt, ein Gedanke, auf den später noch eingegangen wird.

Als effektiver und leichter auszuwerten erwies sich eine dritte Textform: die Enzyklopädien. Die oft viele Bände umfassenden Werke bringen zum großen Teil lange Artikel zur Stadt Rom. Um ein vollständigeres Bild zu bekommen, wurde der Bestand der Bibliotheca Hertziana und der Bayerischen Staatsbibliothek auf Werke hin untersucht, die im besprochenen Zeitraum erschienen sind. Ein vielfältiges Bild bot sich durch die Möglichkeit, Enzyklopädien von Deutschland, England, Frankreich und Italien zusammenstellen zu können, die nun einen repräsentativen Querschnitt vom "Rombild" in diesen Ländern bieten. An verschiedenen Stellen im Text und besonders im Artikel über die Darstellung zur Architektur der Stadt Rom wird auf dieses Quellenmaterial eingegangen.

Nach der Zusammenstellung des Materials ergaben sich methodische Probleme, da zwar einige Literatur zur römischen Stadtansicht vorliegt, hierbei aber meist Fragestellungen behandelt werden, die auf topographische Veränderungen oder eine allgemeine künstlerische Beurteilung eingehen. Studien, die einen größeren historischen Zeitraum umfassen, gibt es kaum, ebenso sind Untersuchungen zum historischen und soziologischen Kontext im Zusammenhang mit der Stadtansicht nur im geringen Maße zu finden.²⁾

So mußte sehr viel Grundlagenarbeit geleistet werden. In den Gliederungspunkten tauchen die Fragen auf, die für eine vertiefte Behandlung besonders interessant erschienen.

Den Anspruch auf eine vollständige Ausschöpfung der Fragestellung zur Stadtansicht von Rom vom 18. bis zum 19. Jh. kann und will diese Arbeit nicht stellen. Ziel ist es hier nur, einige zentrale Themen vorzutragen und zu problematisieren.

Es ist zu hoffen, daß das z.T. sehr interessante Material, das sehr viele Bereiche von der Malerei über die Urbanistik bis zur allgemeinen Ästhetik (vgl. Resümee) anzusprechen vermag, zur weiteren Bearbeitung anregt. Letztlich würden sich Untersuchungen dieser Art zu allen großen europäischen Städten anbieten.

II. Klärung von Begriffen zur Stadtdarstellung

Lohse beschreibt in seiner im Vergleich mit Goethes Arbeit recht realistischen Beschreibung von Hackerts Werk und Leben, wie der Künstler den König von Neapel Ferdinand IV., für sich zu gewinnen versuchte.³⁾

Der Maler ließ sich alle vom König besonders geschätzten Orte in der Umgebung von Neapel mitteilen und nahm Skizzen von ihnen auf. Bei einem Ausritt des Königs richtete es Hackert dann so ein, daß der Herrscher ganz zufällig auf den vor seiner Staffelei stehenden Künstler stieß. Auf interessierte Fragen hin war Hackert sofort in der Lage, Ansichten von all den Lieblingsplätzen des Königs aus der Zeichenmappe zu ziehen und auszubreiten. Hoherfreut über diese Kollektion forderte Ferdinand IV. den Künstler auf, an seinen Hof zu kommen, wo ihm später eine Anstellung als Hofmaler zuteil wurde.

Hackert verstand sich, wie Lohse an Hand von verschiedenen Situationen nachweist, besonders geschickt darauf, Publikum zu gewinnen und kauflustig zu machen.

Die Episode zwischen König und Maler verdeutlicht aber im Grunde die Entstehungsbedingungen für einen Großteil von Stadtansichten überhaupt.

Überwiegend wurden Werke der religiösen Malerei oder der Historienmalerei in Auftrag gegeben. Die Stadtansichten -, sei es als Ölgemälde oder Aquarelle, besonders aber als graphische Serien - mußten, von wenigen Großaufträgen abgesehen, als fertige Arbeiten den Käufern angeboten werden, denn die Abnehmer, meist Reisende, hielten sich nur begrenzte Zeit am Ort auf.

So mußte es vorrangiges Ziel der Künstler sein, den Geschmack der Käufer zu treffen, und zwar einmal, wie die

Szene zwischen Ferdinand IV. und Hackert zeigt, in bezug auf die Auswahl und zum zweiten in bezug auf die Darstellungsweise.

In beiden Bereichen hat dadurch die Stadtansicht, jeweils an den Vorlieben der verschiedenen Epochen orientiert, eine Vielfalt von Wandlungen durchgemacht und Einflüsse vieler Bereiche der Malerei aufgenommen.

Eine wichtige Rolle für Schwierigkeiten bei einer genauen Definition spielt auch die Tatsache, daß die Wiedergabe von Stadtansichten nicht zu den von den Akademien (wie z.B. der Accademia di San Luca) geförderten Aufgaben der Malerei zählte. So gab es keinen Unterricht für diesen Bereich, keine festen Vorschriften, wie eine Ansicht auszusehen habe und damit auch keine Begriffsfestlegung.

Bis zum Beginn des 19. Jh. galt die Aufmerksamkeit der Akademien fast ausschließlich der religiösen und der Historienmalerei. Eine Aufgabenstellung, die sich wie die Stadtdarstellung um die Wiedergabe von vorgegebenen Realitäten bemühte, die dann allerdings in eine jeweils die Zeit ansprechende Form gebracht wurden, mußte im 18. und zu Beginn des 19. Jh. notwendig auf die Ablehnung dieser Institutionen stoßen, die an idealen Vorbildern orientierte Themenkreise wünschten.

Angeführt sei hier noch, daß selbst die Landschaftsmalerei, der die Stadtdarstellung manchmal untergeordnet wird, ebenfalls nicht zu den von der Accademia di San Luca geförderten Aufgaben der Malerei zählte. Martinelli schreibt: "... la romana Accademia di S. Luca decretava fermamente e immutabilmente nei suoi statuti il paesaggio <arte secondaria> (Art. 2) e le porte dell'Accademia ancora nel pieno Ottocento si aprivono con mille difficoltà e con molte riserve per i pittori di paesaggio."⁴⁾

Merx versucht in seiner Arbeit über die venezianische Vedute sehr sorgfältig verschiedene Typen der Stadtdarstellung voneinander abzugrenzen.⁵⁾ Hierbei benutzt er z.T. Begriffe der Zeit, z.T. neu geschaffene Ausdrücke. Jeweils mit einem bestimmten Begriff belegt Merx dann eine bestimmte stilistische Form. Diese Vorgehensweise, wo vielfach neu geschaffene Begriffe versuchen, kaum genau zu fassende Abbildungsformen fest zu bestimmen, erschien für die römische Stadtansicht, so wie sie hier untersucht werden soll, nicht hilfreich.

Statt dessen wurde eine Anregung Ann Zwollos aufgegriffen, die festgestellt hat, daß der Begriff "Vedute" zum ersten Mal häufiger bei Falda zu finden ist.⁶⁾ Hieraus entstand der Gedanke, einen Überblick über die verwendeten Begriffe von allen bearbeiteten graphischen Serien zu erstellen, denn sowohl dem Titel wie den Bildunterschriften sind Benennungen dieser Art zu entnehmen.

Künstler aller Nationen arbeiteten in Rom an Stadtansichten und brachten die Erfahrung der Ausbildung von ihrem Mutterland ein. In den graphischen Serien wurden diese Ansichten dann weit verbreitet. Der internationale Charakter der Stadt spiegelt sich auch in den Titeln und Bildunterschriften der Serien wieder, die zunächst auf lateinisch und später auf italienisch, französisch, englisch und deutsch erfolgen.

In der ersten Serie römischer Ansichten überhaupt 1551 von Cock lautet der Titel "Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum monimenta vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata".⁷⁾ Es wird hier zunächst der abgebildete Gegenstand näher bestimmt - die antiken Ruinen - und dann wird auf die Darstellungsweise eingegangen "vivis prospektibus", wobei das lateinische prospectus sowohl Fernsicht, Aussicht bedeuten kann, d.h. die Art des Blickes, aber auch den gesehenen Bildaus-

schnitt, also Anblick, Aussehen.⁸⁾ Auf den einzelnen Blättern selbst ist als Bildunterschrift das abgebildete Gebäude direkt oder wieder im Zusammenhang mit "prospectus" zu finden. Maggi verzichtet 1618 sowohl im Titel der Serie als auch bei den einzelnen Ansichten, die die Gebäude jeweils isolieren, auf eine nähere Bezeichnung der Darstellungsweise und benennt direkt das Abgebildete.

Etwa um 1650 erscheint in den Unterschriften der nur 13 Blätter umfassenden Serie von Silvestre zum ersten Mal eine neue Bezeichnung, und zwar sowohl auf italienisch wie auf französisch. So steht "Veduta del Arco di Septimo Severo, et del Campidoglio" auf der linken Seite und "Veuë" de l'Arcque de Septimio Severe, et du Capitole" auf der rechten Seite gegenüber. Wie bei dem lateinischen Wort prospectus tragen auch "veduta" und "vue" sowohl die Bedeutung von Blick, Aussicht, als auch vom erblickten Wirklichkeitsausschnitt, also Anblick, Ansicht.⁹⁾

Die elf Abbildungen von Silvestre, die zur Analyse vorliegen, sind aber nicht einheitlich beschriftet. Sechsmal ist der Bau in der Bildunterschrift direkt benannt, zweimal findet sich allein das französische "vues" und das italienische "veduta", und nur bei dem vorgestellten Beispiel waren "veduta" und "vue" einander gegenübergesetzt worden. Inwieweit hier eine Nachlässigkeit des Verlegers vorliegt oder ob inhaltliche Gründe dahinterstehen, läßt sich schwer sagen. Die vier Pilgerkirchen sind direkt benannt. "Vue" oder "veduta" scheint hier jeweils verwendet worden zu sein, wo in der Bildunterschrift mehr als ein Gegenstand aufgeführt wird, wie oben "Veduta del Arco di Septimio Severo et del Campidoglio". Hiervon weicht ein Ausnahmefall ab, in dem ein Ausschnitt so bezeichnet wird: "Veuë d'une partie de la place Navonne à Rome".

Der Holländer Cruyl bezeichnet seine Abbildungen um 1665 noch durchgehend mit "Prospectus" oder italienisch "Prospetto". Veduta findet sich bei ihm kein einziges Mal.

Zum ersten Mal in einem Titel taucht der Begriff Veduta 1665 bei Falda auf, der ihn ebenfalls bei den Bildunterschriften systematisch verwendet. "Vedute delle fabriche, piazze, et strade ..." lautet die Bezeichnung zum ersten Buch. Der Haupttitel bringt aber wieder das Wort "in prospettiva" und zwar "Il nuovo teatro delle fabriche, et edificie, in prospettiva di Roma moderna ...", was bedeutet "nach den Regeln der Perspektive" oder "als Ansicht".¹⁰⁾

"Vedute" als Bildunterschrift benutzt Falda in den drei Serien entweder, um eine Innenansicht zu kennzeichnen als "Veduta interna" oder "Veduta di dentro", oder als Hinweis auf eine zweite Ansicht vom gleichen Gegenstand "altra Veduta"; in allen anderen Fällen wird das Objekt direkt benannt.

Versucht man abschließend einen Überblick über die Begriffe im 17. Jh. zu bekommen, zeigt sich, daß Prospetto immer noch der häufiger verwendete Terminus ist, um die Wiedergabe von Bauten Roms in ihrem städtischen Zusammenhang aufzuzeigen.

Wie sieht nun die Auswirkung dieser Entwicklung auf die graphischen Serien des behandelten Zeitraumes aus? Vasi bezeichnet seine Serie mit "Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna", und sowohl in den Untertiteln wie in den Bildunterschriften wird - von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen - das Objekt immer direkt benannt. Nur in dem Titel zur Tiberserie, die als allererste entstand, heißt es "Li ponti, e le vedute sul Tevere", und dort sind auch einige Bildunterschriften zu finden, in denen "Veduta" verwendet wird. "Altra veduta" weist hierbei wieder auf die schon von Falda verwendete Möglichkeit hin, eine zweite Ansicht des gleichen Gegenstandes auf diese Weise näher zu kennzeichnen. In der neunten Serie, in der Vasi "I Collegj, spedali" etc behandelt, verwendet er zweimal

den Ausdruck "Prospetto", um jeweils eine ganz bestimmte Sicht, die er bringen will, zu verdeutlichen, wie z.B. "prospetto principale" oder "prospetto verso mezzo giorno".

In dem Vorwort zum 1. Band spricht Vasi von den Abbildungen mehrere Male als "Vedute". Häufiger findet sich auch der Hinweis auf die Technik "Tavola in Rame" oder für die Vignetten "rametti" (vgl. Vorwort zum 2. Band.)

Auffällt im Vergleich von Vasi mit Piranesi, wie deutlich der aus Venedig kommende Künstler fast alle seine in den "Vedute di Roma" veröffentlichten Ansichten von Rom - antike und moderne - in der Bildunterschrift mit der Ausgabe "Veduta" bezeichnet; auch der Gesamttitel lautet ja bei der Zusammenstellung "Vedute di Roma". Diese Benennung ist hier sicher programmatisch und kein Zufall, d.h. Piranesi ist mit diesem Begriff in der Lage, dem Publikum die Art der Ansicht und den Zusammenhang der Serie vorzuführen.

Erwartet werden, wie in den einzelnen Kapiteln genauer behandelt werden wird, weitgehend an der gegebenen topographischen Situation orientierte Ansichten, die die Gebäude nicht völlig isoliert, sondern jeweils in einem gewissen, wenn auch z.T. sehr knappen städtischen oder ländlichen Umfeld aufzeigen. Wichtige Ergänzung für viele Ansichten ist die Staffage.

Der Siegeszug des Begriffes "Veduta", den seit der Mitte des 18. Jh. jetzt fast alle Ansichtenserien zur Stadt Rom tragen, hängt sicher entscheidend zusammen mit der Nobilitierung der Stadtansicht als Gemälde durch van Wittel und Canaletto. So wurde z.B. von Zeitgenossen der Terminus eingesetzt, um die an der vorgegebenen Realität orientierte Gebäudeansicht als "veduta realistica" von einer

"veduta ideata" abzugrenzen, die in Teilen phantastische Züge trägt.¹¹⁾

Die bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes in Italien erfolgende durchgehende Bezeichnung "Veduta" erfährt um die Jahrhundertwende leichte Variationen. Einmal wird, um das kleine Format von Ansichten zum Ausdruck zu bringen, der Begriff "vedutine" angewendet. (Pronti, Nuova raccolta delle vedutine moderne ...). Zugleich findet sich bei Labuzzi in der nach 1793 erschienenen Serie zum ersten Mal die Bezeichnung "Veduta generale", um einen größeren Überblick zu kennzeichnen. Dies ist noch einmal ein Textbeweis für die Aussage von Merx, daß bei der "Veduta" "in weitaus der Mehrzahl der Fälle keine Ansicht einer gesamten Stadt, sondern jeweils nur eine Ansicht eines bestimmten Topos einer Stadt, eines Stadtwinkels ..." wiedergegeben ist.¹²⁾

Nur ein neuer Begriff ist im italienischen Sprachbereich bei den Serien zu finden, und zwar benennt Rossini seine 1839 - 1843 erschienene Serie, die in erster Linie Innenansichten von Kirchen bringt, "Scenografia degli interni delle più belle chiese e basiliche di Roma". Diese Bezeichnung, die im Deutschen etwa mit "Bühnenbild" bezeichnet werden könnte, sollte wohl adäquater die auf großartige Wirkung hin angelegten Ansichten beschreiben.¹³⁾

Auf die Bezeichnungen der Städteansichten im Französischen, Englischen und Deutschen soll im Folgenden nur kurz hingewiesen werden. In der französischen Sprache findet sich neben dem Begriff "vue" keine weitere Bezeichnung für die Ansichten.

Das Englische bringt entsprechend die Bezeichnung "view". Ab 1820 zeigt sich ein neuer Begriff: "Italian Scenery" lautet die Serie von Miss Batty, und 1843 bringt Cooke ein Buch mit Ansichten heraus, das den Titel "Rome and

its surrounding scenery" trägt. Dieser Begriff ist etwa mit Szenerie, Landschaft, Gegend zu übersetzen, was sehr gut das Eindringen von Elementen der Landschafts- und Genremalerei in den "view" beschreibt.

Die erste deutsche Bezeichnung einer graphischen Serie lautet "malerisch radierte Prospekte von Italien" (Dies, Reinhart, Mechau 1792 - 1798).¹⁴⁾ Goethe spricht in den 80-iger Jahren bei seiner Kritik an Piranesi von "Prospekten", und ebenso verwendet Volkmann 1770 den Begriff.¹⁵⁾

Der Wechsel zur Bezeichnung "Ansichten", dem Begriff der sich im Folgenden in allen graphischen Serien mit nur einer Ausnahme findet, ist u.E. mit in dem stilistischen Wechsel von der großartigen Form der Wiedergabe des Piranesi zu den einfacheren Darstellungen mit Betonung landschaftlicher Elemente begründet. Bei Dies, Reinhart, Mechau, auf die zwar diese zweite Art der Gestaltung zutrifft, wurde wohl in einer Situation der Veränderung der alte Begriff noch verwendet.

Von der Bezeichnung "Ansichten" weicht nur Lindemann-Frommel ab, dessen Titel "Skizzen und Bilder aus Rom" typisch für den Anspruch ist, den der Landschaftsmaler mit seinen besonders auf malerische Effekte hin angelegten Abbildungen erhebt.

Der Begriff "Vedute" scheint im Deutschen im 19. Jh. nur auf die Ölmalerei angewendet worden zu sein. Es lassen sich Zitate von Rottmann anführen, der sich gegen die armselige Vedutenmalerei wendet. Schuster schreibt: "Schon 1823 mokierte sich Ludwig Richter, "die leicht verständlichen Veduten Catels brauchen auf Abnahme nicht lange zu warten.""¹⁶⁾ Es ist wohl eher Zufall, daß hier beide Male ein negatives Urteil vorliegt. Um die Bedeutung aber genauer auszuloten und um eine sorgfältigere Abgrenzung

vorzunehmen, müßte eine gründlichere Studie zum Begriff erstellt werden.

Es erschien nicht sinnvoll, diese kleine Untersuchung zur Begriffsentwicklung anschaulicher mit Beispielen zu ergänzen, da in den verschiedenen Kapiteln die diversen Formen der Stadtdarstellung ausführlich behandelt werden.

B. Analysen von zentralen Themenkreisen
=====

I. Typisierende Kurzcharakteristiken der Stadtansichten
erstellenden Künstler

Bei der Durchsicht des Materials ergab sich, daß Stadtansichten aus recht unterschiedlichen Gründen entstehen und in den diversen Techniken (Zeichnung, Druckgraphik, Ölmalerei) erstellt werden. In bezug auf Anlaß und Art der Beschäftigung mit der Stadtansicht stimmen hierbei jeweils verschiedene Künstler überein, so daß sich anbot, diese zu Gruppen zusammenzufassen und die Hauptmerkmale herauszuarbeiten.

Eine genaue detaillierte Untersuchung, um die Situation eines Künstlers exemplarisch vorzustellen, war leider nicht möglich. Es liegt nur wenig Quellenmaterial vor, und bis jetzt wurden kaum Vorarbeiten geleistet. Seit dem Ende der siebziger Jahre sind zwei Untersuchungen zu Landschaftsmalern und Vedutisten in Arbeit, die interessante Ergebnisse erwarten lassen.¹⁾

Eine überblicksmäßige Untersuchung, wie sie sich bis jetzt noch nicht findet, erschien so zur Zeit im Zusammenhang der Arbeit am sinnvollsten. Nicht auf Stilmerkmale, die in den späteren Kapiteln behandelt werden, wird hierbei besonderer Wert gelegt, sondern auf eine, soweit es möglich ist, genaue Bestimmung des Umfeldes der Künstler.

Die einzelnen Gruppen, die im Folgenden zusammengestellt werden, dienen natürlich nur als Modelle, als Orientierungshilfe, um die Situation der Künstler besser zu verstehen. Verschiedene Künstler könnten, wenn auch mit weniger Gewichtung, ebenfalls zu anderen Gruppen gerechnet werden.

1. Künstler als Reisender in Sachen Vedute

Die ersten Ansichten waren mit aus dem Grunde entstanden, daß die Holländer, die im 17. Jh. nach Rom reisten, ihre Eindrücke fixieren wollten. Absicht war hier, Mitteilung in der Heimat zu geben, wie die Stadt Rom aussah, und um Vorlagen für später auszuführende Gemälde zu haben. Der reisende Künstler spielte auch in den späteren Zeiten noch eine sehr wichtige Rolle, so daß die erste Zusammenfassung dieser Gruppe gewidmet werden soll.

Da das Reisen, das für die Aufnahme entfernterer Gegenden notwendig war, im 18. Jh. ein sehr kostspieliges Unterfangen darstellte, boten sich für den mittellosen Künstler verschiedene Möglichkeiten, größere Unternehmungen finanziert zu bekommen.

Auf Empfehlung hochgestellter Persönlichkeiten oder auf Einladung konnten die Künstler von einer Residenz zur anderen oder von Landsitz zu Landsitz reisen und dort Studien der Umgebung anfertigen. Als typischer Vertreter dieser Arbeitsweise sei Bellotto angeführt, der auf diese Weise eine größere Zahl europäischer Länder besuchte. Hackert finanzierte auf gleiche Art seine Reisen über Frankreich nach Italien. Je nach Stand und Eigenart des jeweiligen Mäzens wurde der Künstler hierbei als Hausgenosse betrachtet, mit dem sich gepflegte Konversation treiben ließ; vielfach wurde er auch dazu aufgefordert, den Kindern und Damen des Hauses Malunterricht zu erteilen.

Die Werke, die bei solchen Aufenthalten entstanden, sind neben Zeichnungen und Aquarellen besonders Ölbilder, die der jeweilige Mäzen zu einem Teil als Dokumentation seines Besitzes oder der Umgebung seiner Kunstsammlung einverleibte. Zum anderen Teil konnte der Künstler darüber verfügen.

Eine zweite Form des Reisens hatte sich besonders im 18. Jh. ausgeprägt. Viele wohlhabende Reisende nahmen auf ihre Besuche in ferne Lande einen Künstler mit, den sie freihielten und der dafür die Aufgabe hatte, besonders interessante und reizvolle Gegenden im Bilde festzuhalten. Als Beispiel hierfür sei aus den behandelten Serien Carlo Labruzzi angeführt, der 1789 mit dem reichen Sir Richard Colt Hoare eine Reise von Rom die Via Appia hinunter bis weit in den Süden unternehmen wollte, die dann wegen Krankheit vorzeitig abgebrochen werden mußte.

Auf gleiche Weise kam Dillis als Begleiter hochstehender Persönlichkeiten, besonders von Ludwig I., nach Italien. Ebenso läßt sich Turner anführen, der verschiedene Reisen unter der Protektion bedeutender Engländer machte, wie die Fahrt nach Italien und Rom 1819 mit Sir Lawrence.

An bedeutenden Orten wurden auf diesen Reisen zwar längere Pausen eingelegt und Wohnungen gemietet, aber die Reiestrecken zu überwinden war bei den schlechten Wegverhältnissen und miserablen Gasthäusern eine große Strapaze. Der eingeladene Künstler war häufig gezwungen, seinem Mäzen zugleich auch als erklärender Reiseführer zu dienen, so daß für die Erstellung von Ansichten nicht sehr viel Zeit blieb.

Um die Eindrücke auf der Reise schnell festzuhalten, erfolgte meist nur eine mit der Feder oder dem Bleistift durchgeführte Skizzierung der Situation, z.T. auch schnell hingeworfene Aquarelle, um Farbeffekte zu erfassen. Für die Umsetzung in ein Ölgemälde waren weder die Zeit noch die technischen Voraussetzungen gegeben. So überreichte Dillis nach seiner Italienreise das in der graphischen Sammlung in München aufbewahrte Portefeuille mit seinen Zeichnungen und Aquarellen Ludwig I., und auch von Labruzzi Via Appiatour rührten zunächst nur Aquarelle und Zeichnungen her.

Die anschließende Umsetzung in eine graphische Serie hätte Dillis, abgesehen davon, daß er bei seinen Aufgaben als Museumsfachmann keine Zeit zur Verfügung hatte, vermutlich auch aus künstlerischem Desinteresse nicht vollzogen. Für Labruzzi stand aber sicher schon vor Beginn der Tour eine Veröffentlichung der einzelnen Reisestationen in einer Folge von Radierungen auf dem Programm, denn Abbildungen von den verschiedenen Etappen einer Reise boten sich in besonderem Maße an, in Form einer graphischen Serie auf den Markt gebracht zu werden.

Noch mehr als bei einem längeren Aufenthalt an einem Orte - sieht man von einer mit solcher Vielfalt an Monumenten ausgestatteten Stadt wie Rom ab - ergab sich auf einer Etappenreise eine so breite Vielfalt an Material, daß nur noch ein Konzept zur Gliederung notwendig war.

Das seit Mitte des 18. Jh. immer größer werdende Interesse am Reisen, wobei außer über Reiselust besonders die Engländer mit der steigenden Industrialisierung auch über die finanziellen Mittel verfügten, zog nach sich eine sich steigernde Nachfrage nach Ansichten. Dienten sie den Reisenden zur Erinnerung an besuchte Stätten, so bildeten sie für die Daheimgebliebenen die einzige bildliche Informationsquelle über die fernen Länder, was in den Vorworten immer wieder als Grund für die Erstellung der Serien angegeben wird.

Der wachsende Markt an Ansichtenserien führte auch zu neuen Entstehungszusammenhängen von Serien. Ein Modell zeigt sich in den Briefen zwischen Reinhart und Frauenholz.²⁾ Reinhart trägt hier Frauenholz einen Vorschlag vor: er plane eine Reise nach Apulien, Calabrien und Sizilien, um dort malerische Prospekte zu verfertigen, die dann veröffentlicht werden sollten, wobei Weinbrenner die konstruktiven Zeichnungen und Fernow den Text hinzu liefern sollten. Vom Verleger Frauenholz erwartete Reinhart für die-

ses Unternehmen einen Vorschuß. Das Werk kam wegen der politischen Umstände nicht zustande. Diese Form von Auftragsarbeit, die der Verleger vergibt, ließe sich anhand einer größeren Zahl an vorhandenen Informationen sicher auch für andere Serien nachweisen.

Bei Lear läßt sich eine weitere Form der Entstehung von Ansichtenserien nachweisen, die wohl typisch für die neu sich entwickelnden Kunstmarktstrukturen des 19. Jh. ist.

Um der englischen Gesellschaft und dem seiner Gesundheit schädlichen Wetter in England auszuweichen (so begründet Hofer Lears Weggang aus der Heimat), begann der Künstler seine Reisen in den Süden.³⁾ Mag die kräftige Sonne im Süden auch dem Asthmakranken wohlgetan haben, so sind zugleich aber auch die im 19. Jh. noch großen Strapazen der Reisen zu bedenken. Es kommen hier sicher eine Reihe von Gründen zusammen, die Lear in die Ferne trieben, wie etwa Probleme beim Verkauf von Werken in England.

Um sich die Mittel für die Reisen zu verschaffen, erstellte Lear nun Lithographieserien, die er auch noch mit einem Text versah und bot diese auf dem graphischen Markt an. Der Künstler hatte also keine gesicherte Position bei einem Verleger, der dann u.a. geeignete Texte für seine Abbildungen herausgesucht hätte, sondern die Entstehung der ganzen Serie lag bei ihm. So füllte er viele Tagebücher auf seinen Reisen, um genügend Text für die Serien zusammen zu bekommen, ein Umstand, der sich für keinen weiteren Vedutisten nachweisen läßt. Leider läßt sich für Rom keine Serie mit Text als Beispiel anführen, da diese Folge von Ansichten von Lear ausnahmsweise ohne Textergänzung veröffentlicht wurde.

Da diese Serien nicht hoch bezahlt wurden, war Lear darauf angewiesen, viele Ansichten zu erstellen, was notwendig zu einer Schematik führte. Nicht nur gestaltete er

immer wieder mit sehr ähnlichen Mitteln, sondern er wählte zugleich jeweils die bekanntesten Standorte aus, versuchte also kaum aus eigener Sicht die charakteristischen Strukturen des jeweiligen Ambiente zu erfassen. Wegen Zeitmangel war Lear auf einen technischen Arbeitsablauf angewiesen, wie er auch schon weiter oben im Text für andere Künstler nachgewiesen worden war "a quick pen or pencil sketch (with careful color, texture, an other pertinent information) while he was in the presence of his subjekt and to elaborate it later ..."4)

Im Bereich der graphischen Serien ist hierbei aber häufiger eine schon im 18. Jh. bei Barbault / Montagu anzutreffende Situation gegeben, daß nämlich die Umsetzung von der Zeichnung in die Druckgraphik einem anderen Mann anvertraut wird. Als Beispiele seien für das 19. Jh. Abbott/Gleadah (1820) und Vivian/Harding (1848) genannt.

Es ist kein Zufall, daß mit Lear ein Engländer als Beispiel für die Ansichtengestaltung auf weiten Reisen genannt wird. Finden sich als reisende Vedutisten um die Wende zum 19. Jh. in erster Linie Franzosen, wie Merigot, dessen Romserie 1797 erschien, und Bourgeois, dessen Campagnaserie 1805 veröffentlicht wurde, so beginnen mit der wachsenden Macht des British Empire in den zwanziger Jahren die Engländer Serien zu erstellen. (Abbott 1820, Dubourg 1820, Lear 1841, Vivian 1848).

Vergleicht man die oeuvre der Franzosen mit denen der Engländer, zeigt sich ein wesentlicher Unterschied. Merigot brachte neben italienischen Ansichten auch Serien aus Frankreich, seiner Heimat, und Bourgeois zählt neben seinen italienischen Folgen ebenso solche aus seiner Heimat, wie auch aus der Schweiz zu seinem Werk; das Angebot umfaßt also neben der Heimat nur diese beiden Nachbarländer.

Die Werkslisten von Lear und Vivian bringen im Unterschied dazu eine Vielfalt an Ländern. Lear veröffentlichte neben seinen vielen italienischen Serien, die das Land vom Norden bis zum Süden erfassen, auch solche von Albanien und Griechenland. Seine Reisen führten ihn aber noch viel weiter, so u.a. in die Türkei, nach Malta, Ägypten, den Libanon, Syrien und sogar nach Ceylon und Indien. Auch für Vivian lassen sich neben Italien weite Reisen nach Albanien, Griechenland, Spanien, Skandinavien und Rußland nachweisen, die dann u.a. zu Ansichtsserien von Spanien, Portugal und Italien führten.

Die sich langsam verbessernden Reisebedingungen und das immer stärker expandierende Britische Imperium veranlaßten die Künstler, immer weitere Reisen anzutreten. Rom stellt in diesem großen internationalen Programmen nur noch eine Station unter vielen dar und wird von einigen Künstlern gar nicht mehr besucht. Das Interesse der Künstler richtete sich statt dessen immer mehr auf die nur schwer zu erreichenden exotischen Länder.

Das Markenzeichen, das diese reisenden Maler ihren Serien gaben, war "made upon the spot" oder "dessinées d'après nature" oder "drawn from nature" (vgl. Merigot, Bourgeois u. Lear). Dies stellte den Nachweis dar, daß die Ansichten wirklich an Ort und Stelle aufgenommen worden waren. Zwar war schon in den Jahrhunderten vorher der Hinweis - wenn möglich - auf einen Aufenthalt des Künstlers in Rom erfolgt, aber seit dem Ende des 18. Jh. findet sich diese Angabe immer ausgeprägter. Der authentische Augenzeugenbericht wurde zunehmend stärker verlangt. Um diesem Realitätsanspruch nachzukommen, waren die Künstler gezwungen zu reisen.

Daß es aber auch im 19. Jh. immer noch nur auf Nachzeichnen von Vorlagen beruhende Serien gab, belegt das Beispiel von Dubourg, der 1812 eine Aquatintaserie von St. Peters-

burg und 1820 eine Serie von Rom herausbrachte, ohne je an beiden Orten gewesen zu sein.

Serien, die von mehr oder weniger schnell reisenden Künstlern erstellt werden, können - von wenigen Ausnahmen abgesehen - oft nicht sehr tief in die Struktur einer Stadt eindringen. Die Gefahr einer recht schematischen oder auch einer äußerst eigenwilligen Interpretation, die aber beide nicht zum Kern vordringen, war so leicht gegeben.

2. Künstler als Bürger der Stadt oder langfristiger Besucher

a) Der anerkannte Vedutist und Archäologe

Die ersten Serien zur Stadt Rom hatten allein antike Monumente zum Gegenstand, und bis zur Mitte des 17. Jh. blieben die Ruinen in den graphischen Serien einziges Thema. In einer Periode von etwa 100 Jahren, die ungefähr mit dem Wirken Falda beginnt (Il nuovo teatro delle fabbriche 1665) und den Arbeiten von Vasi endet (Delle Magnificenze 1747 - 1761), lag dann die Dominanz auf der Wiedergabe der neuentstandenen Architektur der Stadt. Mit dem Abschluß der letzten großen Bauvorhaben gegen Mitte des Jahrhunderts erfolgte erneut eine Hinwendung zur antiken Architektur, und diese Situation bleibt bestimmend bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes. Aus diesen Gründen ist es leicht verständlich, daß die Gruppe von Vedutisten, die sich auf die qualitativvollste Weise mit der antiken Thematik auseinandersetzten, die größte Anerkennung bekam, sieht man einmal von Vasi ab.⁵⁾

Es war Piranesi, der mit seinen sehr sorgfältig durchgeführten Arbeiten den Maßstab setzte für die späteren Verfasser von antiken Serien.⁶⁾ Wie Piranesi in Venedig unter anderem bei seinem Onkel, dem Architekten Matteo Lucchesi, Grundbegriffe der Architektur erlernt hatte, genauso weisen auch die bedeutenden Vedutisten, die sich im 19. Jh. mit antiken Monumenten beschäftigen, eine intensive Kenntnis dieser Materie auf, ja sie können sogar ein vollständig abgeschlossenes Studium der Architektur nachweisen.

Die Hinwendung zur Antikenansicht erfolgte hierbei durchaus nicht immer ganz freiwillig. Inwieweit Piranesi auf die Dauer lieber als Architekt gearbeitet hätte, läßt sich heute schlecht entscheiden. Daß er aber mit Begeisterung Aufträge aufgriff, zeigen die wenigen Arbeiten, wie der Umbau der Prioratskirche auf dem Aventin.

Die beiden bedeutendsten Ersteller von antiken Ansichten im 19. Jh., Uggeri und Rossini, jedenfalls strebten eigentlich die ausführende Baukunst an, und nur die sehr schlechte Auftragslage um die Jahrhundertwende veranlaßte sie, durch Ansichten ihr Geld zu verdienen.⁷⁾⁸⁾ Finanzielle Erfolge und wohl nach dem guten Einstieg eine gewisse Begeisterung an der Thematik veranlaßten dann die beiden Künstler, sich für ihr ganzes Leben dieser Aufgabe zu widmen.

Es gab aber auch Architekten, die, wie Gaspare Fossati, zum Anfang ihrer Karriere Antikenansichten erstellten, um dann nach langsam anrollenden Aufträgen als Architekt sich nur noch diesem Metier zu widmen.⁹⁾ So erschien 1830 von dem Einundzwanzigjährigen seine Serie römischer Antikenansichten, und 1835, nach seiner Anstellung am kaiserlichen Hofbauamt in St. Petersburg, widmete er sich den dortigen Aufgaben. Allerdings blieb Fossati seinem Interesse am Architekturzeichnen treu und erstellte von der Hagia Sophia, als er eine Zeitlang in Istanbul angestellt war, eine Sammlung von Aquarellansichten.

Ein anderer Architekt, Luigi Canina, der in Rom blieb, beschäftigte sich während seines ganzen Lebens neben seinen Aufgaben als bauender Architekt mit den antiken Monumenten und veröffentlichte neben vielen Texten auch verschiedentlich selbsterstellte Rekonstruktionen und Ansichten.

Als Zeichner von antiken Monumenten fanden sich zwei weitere Architekten: George Wightwick erstellte 1827 und Luigi Ricciardelli 1832 eine Serie. Das Exemplar von Wightwick in der Hertziana weist am Ende einen vom Künstler erstellten, zum Nachbau anregen sollenden Architekturentwurf auf. Offenbar wollte Wightwick die Veröffentlichung nützen, um seine Qualitäten als Baumeister zu zeigen. Über beide Männer war leider sonst kein Material zu finden.

Kurz erwähnt sei, daß auch zweimal Architekten moderne Architektur von Rom aufnahmen. Percier und Fontaine stellten 1809 Ansichten der einzigen modernen Bauaufgabe von Rom zusammen, die zu Beginn des 19. Jh. noch auf Interesse stieß - der Villa. Letarouilly verfertigte ab 1856 ein Werk in vielen Bänden, wo er, allerdings eher an den Architekten gerichtet, Grundrisse, Aufrisse und einige Ansichten des modernen Rom zeigte.

Bei der Erstellung seiner Ansichten spielte für Piranesi die Kenntnis von den verschiedenen Aufgaben des Architekten eine sehr wichtige Rolle. So wußte er sehr genau den Baubestand aufzunehmen durch sorgfältige Vermessungen und verfügte über das historische Wissen, einzelne Bauformen mit ihren Unterschieden zu erkennen und genau zu charakterisieren. Aufrisse und Grundrisse zu erstellen durfte für einen Architekten außerdem ebensowenig ein Problem darstellen, wie die Beantwortung konstruktiver Fragen, so z.B. die Verteilung von Lasten bei den riesigen römischen Ziegelwerkkonstruktionen. Auf Grund dieser Voraussetzungen war Piranesi dann in der Lage, den Bau in seinen Ansichten quasi zum zweiten Mal entstehen zu lassen und die konstruktive Struktur sehr deutlich zu veranschaulichen.

Solch hochgesteckten Anforderungen versuchten auch die anderen Architekten nachzukommen. Uggeri beschreibt in seinem 1800 herausgekommenen Vorwort zum ersten Band seiner "Journées Pittoresques" sein Arbeitsvorgehen folgendermaßen: "Dopo aver per molti anni formato scopo de miei studii l'Architettura, dopo aver esaminate, misurate, diseguate, le più belle fabbriche di Roma antica (1), ed avorno rilevato tanto la prima loro originaria magnificenza, quanto quell' accidentale bellezza ..." ¹⁰⁾

Überprüft man allerdings Uggeris Ansichten daraufhin, zeigt sich, daß er bei einer ganzen Reihe von Abbildungen vorgegebene Darstellungsformen, z.B. von Piranesi, so bis

in das Detail gehend übernommen hat, daß eine Neuaufnahme in diesen Fällen nicht vorliegen kann.

Wie wichtig auch Rossini den Hinweis auf seine verschiedenen Arbeitsschritte nahm, zeigt das Titelblatt zu seiner 1836 veröffentlichten Serie "Gli archi trionfali ...", wo mit dicken Lettern gedruckt ist "Disegnati, Misurati, Ristaurati ed Incisi".

Mit der zunehmenden Zahl an Ausgrabungen seit der Mitte des 18. Jh. und der planmäßigen Erforschung des Forums seit Beginn des 19. Jh. wurden aber auch wachsende Forderungen an die Verfertigung von Ansichten gestellt. Die alten Präsentationsformen konnten nicht mehr immer wieder kopiert werden, sondern das Publikum erwartete eine Darstellung des letztgültigen Zustandes. Gerade auf bis dahin nicht sichtbare Bereiche konzentrierte sich bei dem anspruchsvollen Betrachter das Interesse.

Die große allgemeine Begeisterung von gebildeten Kreisen an antiken Objekten hatte schon im 18. Jh. zur Gründung von Gesellschaften geführt, deren Ziel es war, die Forschung zu unterstützen. Durch die intensive Beschäftigung mit antiker Architektur entwickelten sich auch die Architekten - Vedutisten immer stärker zu Kennern und Spezialisten. Sie unternahmen eigene kleine Ausgrabungen zu Studienzwecken, wie Piranesi, oder griffen größere Aufgaben an, wie z.B. Fossati, der von Biandini, dem Hofarchitekten zu Neapel, den Auftrag bekam, den Tempio Italio in Paestum auszugraben.¹¹⁾

Die Erfahrungen gingen auch ein in Rekonstruktionsversuche, was bei Piranesi neben vielen eigenen neuen Darstellungsversuchen von zerstörter Architektur sogar in den Versuch einmündete, in einem Plan vom Marsfeld die gesamte antike Bebauung, soweit wie er sie erforscht hatte, wiederzugeben.

Für seine Verdienste um die Präsentation von antiker Architektur wurde Piranesi zum Mitglied einer der anerkanntesten Gesellschaften ernannt, wie er in einem Titel selbst erwähnt: "Jonnis Baptistae / Piranesi / Antiquariorum / Regiae Societatis / Londinensis / Socii"¹²⁾ Uggeri wurde aufgenommen in die römische Accademia di Archeologia, und Rossini wurde nicht nur ebenfalls Mitglied der Accademia di S. Luca, wie schon Piranesi und Uggeri, sondern mit der wachsenden Zahl der Gesellschaften wurden ihm auch immer mehr Mitgliedschaften angetragen.

So kann Rossini auf dem Titelblatt zur "Scenografia degl' interni delle più belle chiese e basiliche" von 1843 - 50 als zusätzliche Titel anführen "Accademico ... di merito della Reale Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino, Socio dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica, Membro di merito dell'Accademia Provinciale di Belle Arti di Ravenna ec." Mitglied der Londoner Gesellschaft wie Piranesi ist Rossini allerdings nicht geworden.

Sieht man diese vielfältigen Ehrungen, ist leicht vorzustellen, daß hochgestellte Persönlichkeiten auch direkt Kontakt mit den drei Künstlern aufnahmen. Hohe Ehren kamen Piranesi zu, wenn Könige und Päpste seine gesammelten Werke erwarben.¹³⁾ Von Uggeri ist bekannt, daß er bedeutende Persönlichkeiten aus England und Deutschland als Führer durch die Stadt begleitete, und so gehörte auch der Besuch von Rossinis Atelier für die gebildete Gesellschaft im 19. Jh. mit zum Rombesuch.

Alle drei Künstler brachten eine Vielzahl an Serien auf den Markt. Da sie alle Erfolg hatten, stellten sich Finanzierungsprobleme nur zu Beginn. Aber um seine großen Werke zur antiken Architektur zu veröffentlichen, wie die "Antichità Romane" von 1756, war Piranesi doch gezwungen, neben den Einkünften von den sehr gut absetzbaren Veduten, zugleich auf die Mitgift seiner Frau zurückzugreifen. Nur

so konnte er die große Zahl an Kupferplatten bezahlen. Die Stiftung einer großen Zahl von Papierbogen durch Papst Benedikt XIV. und die Widmung an den irischen Lord Charlemont brachten zusätzlich finanzielle Unterstützung.

Solch große Unternehmungen, die ein derart umfassendes Material präsentierten, das sich eher an ausgesprochene Kenner der Materie richtet als an den eher durchschnittlichen Reisenden, der über antike Architektur informiert werden wollte, finden sich im 19. Jh. nicht mehr. Als einzige Ausnahme wären eventuell die "Archi Trionfali" von Rossini zu nennen. Zwar strebt auch Uggeri mit seinen über 30 Bänden ein umfassendes Werk zur Antike an, aber er bringt nicht nur die mit entschieden weniger Aufwand erstellte Umrißradierung auf einem viel kleineren Format, sondern er präsentiert zugleich einen wesentlich gängigeren Stoff als Piranesi. Aber es war auch für Uggeri nicht einfach, das Geld für die Kupferplatten und das notwendige Papier um die Jahrhundertwende zusammen zu bekommen, da er über kein eigenes Vermögen verfügte.

Die besonderen Schwierigkeiten, die die Herausgabe der Serie um 1800 mit sich brachte, kurz nachdem die Franzosen die Stadt zum ersten Mal besetzt hatten, beschreibt Uggeri im Vorwort zum ersten Band aus dem Jahre 1800. Angemerkt sei hierzu, daß in der Zeit zwischen 1800 und 1815, d.h. also bis zum Wiener Kongreß, die wenigsten Serien des besprochenen Zeitraumes erschienen sind. Uggeri schreibt: "Nei momenti più infelici per le Belle Arti, nei momenti, ne' quali sembra che lo spirito guerriero inferocisca anche contro di esse ... per me sarà sempre onorevole l'avere nelle maggiori difficoltà condotta a fine un' impresa considerabile egualmente pel dispendio, e per la fatica."

Sein Vorgehen ist auch typisch für die Herausgaben von vielen anderen Serien und findet sich schon in der ersten Hälfte des 18. Jh.

Vor der Drucklegung versuchte Uggeri eine Gruppe von Subskribenten, die er in den Vorworten "associati" nennt, zu gewinnen, die ihm das Geld für die Erstellung der Serien z.T. vorschießen sollten. Der Preis für die Subskribenten lag für die Vorleistung dann wesentlich niedriger als für die späteren Käufer. Wie wichtig diese Subskribenten für Uggeri waren, zeigen die Anreden zu den Vorworten und die abschließenden Dankesworte, die jeweils an diesen Kreis gerichtet sind.

Eine zweite Einnahmequelle stellte bei Uggeri wie schon bei Piranesi das alte Verfahren dar, das Werk mit einer Widmung an eine hochgestellte Persönlichkeit zu versehen. Uggeri wählte für seine erste Serie sogar den Papst Pio VII. Die Widmung brachte für den Geehrten die moralische Verpflichtung, sich gegenüber dem Künstler erkenntlich zu zeigen. Je nach den finanziellen Möglichkeiten des Gebers richtete sich hierbei das Geschenk. Eine sichere Einnahmequelle stellte dieses Verfahren allerdings auch nicht immer dar, da die Ehrung auch in Ausnahmefällen abgelehnt werden konnte. Erinnerung sei an die Auseinandersetzungen zwischen Piranesi und Lord Charlemont, dem er die Antichita Romane gewidmet hatte.

Diese beiden Finanzierungsformen - durch Subskribentengewinnung wie durch Widmung - sind hierbei nicht an die Erstellung von antiken Serien gebunden. Die umfassenden Serien von antiken Monumenten stellten nur oft besondere finanzielle Probleme, da sie mehr Aufwand erforderten.

Im speziellen Fall von Uggeri kam noch hinzu, daß er zugleich Geld von Angelika Kaufmann erbte, die ihn schon länger auf alle mögliche Weise zu unterstützen versucht hatte.¹⁴⁾

Cavazzi hat für Rossinis Verkaufsprobleme ein reiches Material zusammengestellt, aus dem im Folgenden nur einige

in diesem Kontext wesentliche Aussagen vorgestellt werden sollen.¹⁵⁾ So wird auf die Bedeutung des Subskribentensystems hingewiesen und zugleich auf die Schwierigkeiten ge-
deutet, die dadurch entstehen, daß die Nachricht einem großen Kreis von Interessenten zukommen mußte. "Pricipale strumento pubblicitario di questo sistema, insieme al catalogo descrittivo, è il manifesto d' associazione che viene distribuito per corrispondenza e affisso nei luoghi pubblici, in particolare presso i negozi specializzati, e più raramente diffuso attraverso la stampa periodica."¹⁶⁾

Nur bekanntere Künstler, die für die Leser dieser Werbung schon einen Begriff darstellten, hatten so die Möglichkeit, auf dieses System zurückzugreifen.

Größere finanzielle Schwierigkeiten hatte Rossini mit seinem anspruchsvollen Werk "Gli architronfali onovarii ..." von 1836, für das er um Unterstützung bei der Calcografia Camerale ersuchte, was ihm auch gestattet wurde.

Piranesi, Uggeri und Rossini erstellten nicht nur die Zeichnungen, sondern sie verstanden zugleich ihre Entwürfe in Radierungen umzusetzen, wobei ihnen aber jeweils nach der schwierigeren Anfangsperiode ein Werkstattbetrieb zur Verfügung stand. Uggeri produzierte schon seine ersten Ansichtenserie im eigenen Verlag und vertrieb sie selbst. Piranesi arbeitete noch bis in die 60-iger Jahre mit dem bekannten Buchhändler und Verleger Bouchard zusammen, wie auch Rossini zumindest den Vertrieb bis in die 30-iger Jahre zusammen mit Scudellari betrieb, der im 19. Jh. zu den wichtigeren Verlegern zählte.

Um ihren Absatz zu fördern, griffen Uggeri und Rossini beide auf eine Idee Piranesis zurück, die sich als sehr gut erwiesen hatte, und zwar die Präsentation des gesamten Angebotes in Form eines Kataloges auf einem Blatt, das auch über Italien hinaus verschickt werden konnte. Abb. 13

So hatte Piranesi z.B. eine große Abnehmerschaft in Frankreich die sich allein an solchen Angeboten orientierte; er paßte seine Kataloge hierbei jeweils dem neuesten Stand an Ansichtenserien an.¹⁷⁾

Das große Geschick, das Piranesi beim Absatz seiner Ansichten gezeigt hatte, war im besonderen Maße später seinen Söhnen eigen, die um die Jahrhundertwende in ihrem Exil in Paris einen schwungvollen Graphikhandel betrieben, auf den aber an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll.¹⁸⁾

b) Vedutist als allgemeiner graphischer Gelegenheits-
arbeiter unter besonderer Beachtung des Graphik-
marktes zu Beginn des 19. Jh. in Rom

In diese Gruppe gehört im Grunde der Großteil aller graphischen Künstler, denn auch die besten anerkanntesten Graphiker mußten häufig ganz verschiedene Themen gestalten, um finanziell gesichert zu sein und um ihre Gönner oder Auftraggeber zu befriedigen. Vasi z.B., der vom neapolitanischen Königshof gefördert wurde, mußte es sich zur Ehre anrechnen, die großen Festdekorationen anlässlich von Krönungsfeierlichkeiten oder Geburten auf Kupferplatten festzuhalten.¹⁹⁾ Um den Aufgabenbereich von manchen graphischen Künstlern, die fest bei bestimmten Fürsten angestellt waren, richtig zu erfassen, muß man sich vorstellen, daß letztlich all das, was mehrfach reproduzierbar sein sollte, in ihr Ressort fiel. Hierzu gehörten, z.T. in Abstimmung mit dem Hofmaler, Bildnisse, die Wiedergabe von Besitzungen, wie Fürstensitzen und kostbaren Sammlungen.

Inwieweit hierbei immer noch zusätzlich Arbeiten in eigener Regie erstellt werden mußten und wie genau die Situation aussah, kann und soll an dieser Stelle nicht behandelt

werden, denn als einziger Vertreter dieser Art von Vedutisten fand sich in dem besprochenen Zeitraum allein Vasi, der sich aber mit seinen "Magnificenze" und seinem "Ittinerario Istruttivo" gegen Ende des 18. Jh. deutlich als selbständig operierender graphischer Künstler zeigt.

Gegenstand dieses Kapitels sollen die vielen italienischen in Rom ansässigen Künstler sein, die nicht den Durchbruch mit qualitätsvollen Antikenansichten erreichen und ein großes Publikum gewinnen konnten. Ausführlicher eingegangen wird auch auf die Situation der Verleger in Rom.

Kurz wird hierbei auch eingegangen auf die geschichtliche Entwicklung, da die Stadt vom Ende des 18. Jh. an stark von politischen Umwälzungen und Kriegswirren betroffen war und die Auswirkungen, d.h. das Fernbleiben der Reisenden, sich gerade auf die Produktion der weniger bedeutenden italienischen Künstler auswirkte, die nicht wie die Ausländer auch andere Absatzmärkte als Italien kannten.

Zu Beginn der neunziger Jahre hatte sich die Zahl von graphischen Serien stark erhöht gegenüber den zurückliegenden Jahrzehnten. Der zunehmende Fluß der Reisenden brach aber zu Ende des Jahrhunderts 1798 wieder ab infolge der Besetzung Roms durch die Franzosen. Nach der Proklamierung der Republik kam es zur Eroberung Roms durch den König von Neapel. Die Kriegswirren und das damit verbundene Elend dauerten an bis Juli 1800. Meyers Konversationslexikon von 1851 beschreibt die Situation in einem längeren historischen Artikel so: "Unsäglich waren die Verluste, welche Rom durch die Besetzung der Franzosen erlitten, die alle Kunstschatze von Werth erbeutet, fast alles baare Geld geraubt und die Quellen des Erwerbs, die früher aus allen europäischen Ländern nach Rom geflossen, größtenteils verstopft hatten. Zerstört waren die meisten Kirchen und öffentlichen Gebäude und die Bevölkerung hatte sich um mehr als ein Drittel vermindert."²⁰⁾

Kupka führt den Bericht eines französischen Augenzeugen an:
"Dites à ceux qui veulent voir Rome qu'ils se hâtent, car
chaque jour le fer du soldat et la serre des agents
français flétrissent ses beautés naturelles et la
dépouillent de sa parure ..."²¹⁾

Von 1800 bis 1808 war Rom nur eine kurze Zeit der Ruhe ge-
gönnt, die von der französischen Besetzung und Annektion
wieder unterbrochen wurde. Die Franzosen versuchten zwar,
während ihrer sechsjährigen Besatzung die völlig veralte-
ten päpstlichen Wirtschafts- und Verwaltungsstrukturen zu
verändern. Sie bemühten sich auch um große Ausgrabungs-
und Verschönerungsprogramme, auf die im Kapitel zur "Dar-
stellung der Architektur der Stadt Rom in den Ansichten"
näher eingegangen wird, aber die Hauptverdienstquelle für
Rom, die Fremden, blieben bis zum Abzug der Franzosen aus.
Es wurde schon Uggeri zitiert, der die Situation um 1800
in einem Vorwort beklagt, und es wird später noch Koch an-
geführt, der 1810 ebenfalls noch sehr unter dem Ausblei-
ben der Fremden und den damit entfallenden Verkaufsmöglich-
keiten litt.

Die Zeitspanne etwa zwischen dem Wiener Kongreß, der das
Ende Napoleons besiegelte, und der 40er Revolution ist die
große Epoche für die graphische Illustration in Rom, etwa
zwei Drittel der im Katalog erfaßten Serien werden in
dieser Zeit produziert. Einen recht guten Einblick in die
Lage gibt Cavazzi in ihrem Aufsatz "Sul mercato delle
stampe a Roma nella prima metà dell'ottocento."²²⁾

Als zeitgenössische Quelle zum Nachweis, wie sehr die Gra-
phik in den zwanziger / dreißiger Jahren geschätzt wurde,
zitiert Cavazzi Longhi, Graphiker und Autor von einem
Handbuch zur Graphik: "Per quell' utile misto al dolce
cui nulla resiste, che forma il pregio principale delle
arti ingenuae, e che l'incisione per natura dell' arte
somministra copiosamente, le belle stampe furono sempre,

e sonso adesso più che mai ricercate dalle ricche e incivilite nazioni."²³⁾

Zur Bekräftigung seiner Aussage führt Longhi ein gewichtiges finanzielles Argument an: im Wert von über eine Million "franchi" habe er mit seiner Schule in wenigen Jahren Graphik besonders ins Ausland exportiert.

Eine Vielfalt an Handbüchern aus allen europäischen Ländern ließe sich weiter aufzählen, die ebenso das Interesse eines großen Personenkreises an der Graphik verdeutlichen. Hinzu kommen Zeitschriften, wie z.B. das 1842 zum ersten Mal erscheinende "Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire" aus Paris.

Vergleicht man bei den italienischen Werken zur Graphik die Orte, wo die Bücher gedruckt wurden, fällt auf, daß es sich fast jedesmal um Mailand handelt; auch das gut florierende Unternehmen von Longhi hatte seinen Sitz in dieser Stadt. Wie auf so vielen anderen Gebieten von Kultur und Wissenschaften nahm Mailand, das nicht die strenge Reglementierung aller Gedanken und Schriften im Sinne eines päpstlichen Selbstverständnisses kannte, seit Beginn des 19. Jh. gegenüber Rom eine führende Rolle in Italien ein.

Die strenge Zensur, der alle schriftlichen Werke in Rom unterworfen waren, galt hierbei übrigens auch für Ansichtswerke und Textbände, soweit sie in der Stadt erschienen.

Erstaunlich ist eine Tatsache für den Graphikmarkt in Rom, und zwar die bis weit in die vierziger Jahre durchgehende Gestaltung mit der Technik der Radierung. Nur ganz wenige Serien wie Fossati (Lithographie 1830) weichen hiervon ab.

Warum blieb man in Rom der Radierung treu, während in den anderen Ländern schon längst neben der Lithographie der Stahlstich zu den meist angebotenen Drucktechniken gehörte? Vielleicht liegen als Ursachen zugrunde der für viele Gebiete nachzuweisende Konservativismus, der Unwille zu Experimenten und eine fehlende Konkurrenzsituation, denn der Rombesucher kaufte seine Serie meist in der Stadt selbst; Paris und London waren weit entfernt. So kommt es, daß sich unter den besprochenen Serien nur wenige mit den raffinierten Mischtechniken finden, die im 19. Jh. praktiziert wurden, wie z.B. bei Cacchiattelli (Aquatinta/Radierung 1865).

Es ist nicht schwierig, heute einen Überblick über das Angebot an Graphik zu bekommen, wenn man damit Angaben über Zahl und Wohnsitz von Verlegern und Künstlern meint. Schon seit den zwanziger Jahren existierten spezielle kleine Bücher, die die Vielfalt des Angebotes auf den Kunstmarkt dem Reisenden vorstellen sollten, um zum Kauf zu animieren. Dies sind keine Kataloge wie sie die Künstler (vgl. Piranesi) oder Graphikhändler herausbrachten, sondern es sind eine Art Vorläufer der Branchenverzeichnisse, wie wir sie heute kennen, nur allein auf den Kunstbereich ausgerichtet. Schon am Verkauf von solchen Büchern, die neben Künstlern auch Kunsthandwerker aufführen, ist zu erkennen, wie sehr die Stadt finanziell vom Kaufinteresse der Fremden abhängig war.

Als Beispiel eines Werkes dieser Art sei das Buch von Keller vorgestellt.²⁴⁾ Von kleinem Format (etwa Din A 6) enthält es über 93 Seiten. In einem 26 Seiten langen Vorwort führt Keller die Absicht seines Unternehmens vor und weist auf einzelne Kunstangebote besonders hin. Nach einer längeren Ausführung, die die führende Rolle Roms bei der Vermittlung von europäischer Kunst hervorhebt, kommt Keller auf die Absicht seines Werkes zu sprechen: "Per agevolare adunque agli amatori dell' Arte una via facile, onde

procurarsi col meno possibile dispendio di tempo e di ricerche, un modo di rintracciare gli andamenti dell'Arte, offro agli Stranieri un Elenco di tutti gli Artisti, che al presente fanno bello Roma."²⁵⁾

Hiermit soll also ein Buch die Rolle übernehmen, die im 18. Jh. vielfach die Begleiter und Führer zu den antiken Stätten hatten, nämlich Hinweis und Beratung beim Kauf von Kunst-Erinnerungsgegenständen. Daß die Rolle des Vermittlers von Kunstkäufen aber auch im 19. Jh. noch nicht ganz weggefallen war, zeigen einige Persiflagen von solchen Situationen, die den kaufenden Amerikaner darstellen, der zwischen Ateliers und Geschäften hin- und hereilt. Der im Unterschied zum 18. Jh. wesentlich kürzere Romaufenthalt ließ für den Durchschnitt der Reisenden keine längere Beschäftigung mit dem Angebot mehr zu.

An einen bequemen Transport von Arbeiten der "Paesiste" ist bei Keller gedacht, wenn Aquarelle oder Tempera dem Öl vorgezogen werden. "... attesa la facilità con cui nel una cartella si possono trasportare numero riguardevoli di tali lavori." Zur Graphik führt Keller u.a. aus, daß eine große Zahl an Künstlern da sei "per appagare la curiosità e porgere un modo facile e bello onde procurarsi le copie di tanti e così numerosi oggetti interessanti."

Beim Überblick über das Graphikangebot kommt er dann aber außer auf Piranesi nur auf Rossini zu sprechen, den er lobend anpreist.

Ehe näher auf die Graphik eingegangen wird, sei kurz auf einige Kunsthandwerker hingewiesen, die Keller auch auf- führt. Hierzu gehören z.B. noch die Leute, die Intarsien, Gemmen, Gipsabgüsse, Perlenarbeiten, kleine Steinskulpturen und Ähnliches erstellten. Der Gedanke an die heutige Andenkenindustrie entsteht, und es fällt der qualitätsmäßige Abfall der erworbenen Objekte im Vergleich mit dem

18. Jh. auf. Nicht nur fanden sich nicht mehr in dem Maße die reichen und relativ kunstverständigen Käufer des vorigen Jahrhunderts, auch das Angebot an antiken Objekten war durch das neu aufkommende Museumswesen entschieden zurückgegangen, so daß zu anderen Objekten gegriffen werden mußte.

Was die Ansichten betrifft, führt Keller über 50 "Pittori de Paesi" an, wobei zwischen Landschaftsmaler und dem Ersteller von Stadtansichten nicht unterschieden wird (darunter z.B. Catel, Koch, Reinhart und Richter). 12 Pittori di Genere werden auch extra erwähnt. Als "Incisori in rame" zählt Keller 43 auf, darunter eine Reihe von im Katalog erfaßten Vedutisten. Hierbei führt er bei jedem Künstler die Adresse an, um einen Atelierbesuch zu ermöglichen. Außerdem nennt Keller 15 Graphikhändler und stellt ihr Angebot jeweils kurz dar. Dieser Überblick über die Händler (darunter Vasi, Uggeri und Cipriani) und Graphiker ist aber nicht ganz vollständig, denn es fehlen viele Namen, die sich in dem für diese Arbeit erstellten Katalog finden.

Ein anderes Werk dieser Art von 1825 bringt neben den oben erwähnten verschiedenen Künstlern und Kunsthandwerkern etwa 56 Kupferstecher. Munoz stellte hier die Zahlen zusammen, die Cavazzi zitiert: "Sembra in fatti che su un totale di circa 550 artisti, quasi tutti residenti nella zona intorno a Piazza di Spagna e Trinità dei Monti, ben cinquantasei siano gli incisori in rame, mentre la popolazione raggiunge appena i 160.000 abitanti."²⁶⁾ Angemerkt sei hierzu noch, daß die Wohn- und Arbeitsstätte bei der Piazza di Spagna durch die räumliche Nähe zu den Reisenden, die in diesem Gebiet bevorzugt abstiegen, eine gute Geschäftslage versprach.

Um das allgemeine Graphikangebot im Verhältnis zu den Ansichtenserien vorzustellen, wurde auf Kataloge von grösse-

ren graphischen Instituten zurückgegriffen, und zwar neben dem Katalog von 1775 von Losi besonders auf die Kataloge der Calcografia, von denen eine größere Zahl zugänglich war. Ein Überblick dieser Art weist auch hin auf die möglichen Arbeitsgebiete von Graphikern, die Veduten erstellten.

Losi's kleiner Katalog aus dem 18. Jh., der repräsentativ ist für das Angebot eines größeren Graphikunternehmens, mißt etwa Din A 6-Format und umfaßt 23 Seiten. Am Beginn sind mit 3 Seiten die "piante e vedute diverse di Roma antica e moderna" aufgeführt. Auf sechs Stadtpläne folgen neben etwa acht Serien, besonders zum modernen Rom, viele einzelne Blätter, die hauptsächlich antike Monumente zum Gegenstand haben. Aufgeführt sind hierunter auch eine Reihe von Skulpturen und Bauten anderer Städte, wie z.B. von Venedig. Daran an schließen sich neben kleineren Aufgabengebieten sechs Seiten, die Blätter bringen mit Ansichten von berühmten Kunstwerken nach Künstlern geordnet (2 1/2 Seiten nimmt allein Raffael ein).

Nach einer Reihe gemischter Themen folgt dann als letztes die größte Gruppe mit 7 1/2 Seiten "opere sagre di diversi autori", die Abbildungen von Heiligen, Päpsten etc. bringt. Hieraus läßt sich erkennen, daß die Veduten zwar, wie sich aus der Auflistung ganz am Anfang zeigt, ein bedeutender Faktor in der Graphik waren, es aber zugleich eine große Zahl anderer gefragter Themen gab.

Die Calcografia, die 1738 von Clemens XII. mit dem Fundus aus dem berühmten Verlagshaus Rossi begründet wurde, und bis 1870 unter päpstlicher Verwaltung stand, stellt das größte römische Graphikunternehmen dar.²⁷⁾ Hier liegen Kataloge von 1763, 1768, 1779, 1787, 1823, 1832, 1834, 1842 und 1874 vor, die aber nur überblicksmäßig auf Veränderungen hin untersucht werden sollen.²⁸⁾

Die Kataloge der Calcografia sind sehr ähnlich aufgebaut wie bei Losi. Auch hier beginnt das Angebot jeweils mit den Ansichten vom antiken und modernen Rom. Ebenso wie bei Losi macht die Architektur der Stadt Rom nur etwa ein Achtel des Gesamtangebotes aus, dessen größten Teil die Reproduktion von Kunstwerken einnimmt.

Versucht man, die Entwicklung von 1763 bis 1874 zu skizzieren, zeigt sich, daß das Verhältnis der Ansichten zum Gesamtangebot in etwa gleich bleibt. Auffällt, daß die Zahl der Seiten, die 1763 - 1823 etwa 120 bis 130 betrug, in der Mitte der dreißiger Jahre auf 40 Seiten zurückgeht. Ein Grund hierfür ist ein anderes Druckverfahren, das eine bessere Ausnützung des Blattes zuläßt, aber die Hauptursache liegt, was die Ansichten betrifft, bei einer Kürzung des Angebotes um 133 Artikel von 174 aus dem Jahre 1832 auf 41 Artikel im Jahre 1834.

Die Masse des weggelassenen Materials liegt bei Einzelblättern, die 1834 nicht mehr aufgeführt werden. Was als Grund für diesen Fortfall vorliegt, läßt sich nicht bestimmen. Ein Niedergang der Graphik kann es nach der oben skizzierten Situation nicht sein. Vermutlich war das Interesse an Einzelblättern zurückgegangen, und der Verkauf in Serien wurde vorgezogen. Dies bedeutete einmal eine Vereinfachung des Verkaufes für den Händler, da die Serien meist nur geschlossen angeboten wurden, und stellte zugleich weniger Anforderungen an den Käufer, der keine spezifische Auswahl mehr treffen mußte - ein Hinweis auf ein weniger anspruchsvolles Publikum.

Eine bedeutende Veränderung im Vergleich zu den früheren Katalogen weist das Exemplar von 1874 auf, wobei allerdings nicht festgestellt werden kann, wann zwischen 1842 und 1874 diese Umgestaltung erfolgte, da für die Zwischenzeit keine Kataloge vorliegen. Bis 1842 waren die Ansichten höchstens nach Antike und Moderne geordnet und auf

etwas willkürliche Art aneinandergefügt, ohne alphabetische oder thematische Ordnung in einem Abschnitt, der etwa Monumenti oder Vedute di Roma lautete.

1874 hingegen werden alle Architekturansichten unter einem Punkt Architettura zusammengefaßt mit dem Ordnungsprinzip, daß alle Künstler, die graphische Romserien erstellten, in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt werden.

Zwar wurden die Autoren der Serien in den anderen Katalogen meist auch am Ende des jeweiligen Hinweises auf die Ansicht aufgeführt, aber es war eine recht unübersichtliche Anordnung, die letztlich dem Objekt Priorität gegenüber dem Künstler gab. In dieser Tatsache zeigt sich m.E. ein sehr wichtiger Einschnitt in der Beurteilung von Stadtansichten, denn hinter der Ordnung nach Künstlern steht deutlich das Bewußtsein von je nach Art der Präsentation sich verändernden Darstellungsweisen, worauf im letzten Gliederungspunkt noch einmal genauer eingegangen werden wird.

Der Überblick über die Graphikkataloge zeigte zwar die vordere Plazierung der Ansichten, aber die Wiedergabe der Monumente nahm jeweils nur einen kleinen Teil der Kataloge ein. Wichtig wären jetzt noch Verkaufszahlen, d.h. Nachweise, mit welchen Themen die höchsten Umsätze erzielt wurden, aber diese Daten lagen leider nicht vor. Bedacht werden muß auch, daß vermutlich nicht alle Graphikkataloge so wie die oben aufgeführten aussahen, da es eine Reihe von allerdings kleineren Verlegern gab, die sich stärker auf jeweils eine Themengruppe spezialisiert hatten.

Wie die Nebenbetätigungen von Vedutisten aussahen, läßt sich in etwa dem Katalog von Cipriani entnehmen, den Olschi zusammenstellte.²⁹⁾ Hierzu muß allerdings bemerkt werden, daß Cipriani wohl der bedeutendste der einfacheren Vedutisten ist und damit sein Arbeitsprogramm nicht

ganz repräsentativ für diese Gruppe. 1794 begann Cipriani zu arbeiten. Sein erstes Werk war eine Stichsammlung zur neueren Architektur, gedacht als Informationsmaterial für Architekten. Auf diesem Gebiet finden sich noch eine Reihe weiterer Arbeiten von Cipriani, wie z.B. Stiche zu "I cinque ordini dell' Architettura" oder "Elementi di Architettura", beides von Palladio.

Nach den beiden umfangreichen Serien von römischen Ansichten bis zur Erstellung von neuen Vedutenserien finden sich in der schwierigen Zeit zu Beginn des 19. Jh. eine Reihe von kleinen Serien und Einzelblättern von sehr unterschiedlicher Thematik, wie Ansichten von verschiedenen technischen Geräten wie z.B. Kompass, Feuerlöschmaschinen und Sonnenuhren. 1810 verfertigt Cipriani sogar 20 Stickvorlagen, und 1813 sticht er 12 Sonette.

Bei Besserung der wirtschaftlichen Lage verändern sich die Themen wieder, und Cipriani arbeitet erneut für den Absatz an die Reisenden. So bringt er auf dem Höhepunkt der "Costumi"-Welle zu Beginn der zwanziger Jahre zwei Serien dieser Thematik heraus. Nur noch ein Thema gegenüber sieben Ansichtenserien, die bis 1838 entstehen, weicht hiervon ab, und zwar eine Kupferstichsammlung von Kallografien.

Die Einsichtnahme in die verschiedenen großen Kataloge und Museumsbestände zeigt, daß Vedutisten z.T. auch auf dem so beliebten Gebiet der Reproduktionsgraphik mit der Nachbildung von Skulpturen und Gemälden beschäftigt waren. Es finden sich ebenfalls immer wieder Hinweise, daß Vedutisten und Maler für das ganz mechanisch erfolgende Ausmalen von Umrißradierungen eingesetzt wurden.

Eine ganz interessante Beobachtung ließ sich bei einigen Blättern im Graphischen Kabinett des Museo di Roma machen, die durch ihr extremes Format auffielen. So fand sich z.B. ein Blatt von Feoli, von dem sich auch Ansichten in der

ersten Hälfte des 19. Jh. nachweisen ließen, der aber nicht in den der Arbeit zugrunde gelegten Katalog aufgenommen wurde. Die Radierung, die vom Format her an die Grenzen des Machbaren stößt (82,9 x 112 cm), bildet S. Michele ab, nach dem Vorbild von Panini. Unter dem Bild steht eine Widmung "Luigi Gazoli primo presidente di detto ospizio umilia al trono della Sanità Sua Pio VI.". Dieses Blatt mit seiner besonderen Größe, ganz auf repräsentative Wirkung hin angelegt, verkörpert einen Typ von Dedikationsgraphik, der auch in der ersten Hälfte des 19. Jh. verbreitet war und von wohlhabenden Interessenten in Auftrag gegeben wurde.

Über die finanzielle Lage der weniger arrivierten Vedutisten und ihr Verhältnis zu den Verlegern ist so gut wie nichts bekannt. Durch keinerlei Schutz der Graphiker in Form eines Anrechtes auf die Urheberschaft, so wie es heute durch das "Copyright" existiert, war es den Verlegern möglich, recht willkürlich mit dem Material zu verfahren. Vielfach wurden Nachstiche von Vorlagen gemacht, ohne dies anzugeben, und Serien wurden immer wieder erneut auf den Markt gebracht, einfach indem man den Titel änderte.

Um größeren Gewinn zu machen und den Verleger zu umgehen, wagten auch einige kleinere Graphiker, die Serien selbst zu vertreiben, wie z.B. Anici, der zwar bei Raffaelli drucken ließ, aber nicht die Reproduktionsrechte vergab.

Genau wie die berühmten Graphiker war auch, wie oben gezeigt, eine gute finanzielle Stützung durch Widmungen zu erfahren. Blätter im Museo di Roma zeigen auch Beispiele, wie einfach die Dedikationen unter einzelne Radierungen aus einer Serie gedruckt und die Blätter dann einzeln verkauft wurden.

Einen Kreis von Käufern durch Subskription zu erreichen aber war diesen Graphikern wegen ihres niedrigen Bekanntheitsgrades nicht möglich. Die geringe finanzielle Stütze erlaubte damit natürlich auch den Graphikern kein längeres Ausarbeiten ihrer Blätter, und sie waren zu einer schnellen Produktion ihrer Ansichten gezwungen.

Einen erneuten wesentlichen Einschnitt erfuhr die Graphikproduktion in den vierziger Jahren, einmal durch die geschichtlichen Ereignisse, und zum zweiten durch die Photographie. Die Welle der Revolutionen hatte 1848 auch Rom erfaßt, wo der neugewählte Papst Pius IX. mit seinen Reformen auf große Begeisterung gestoßen war. Die Flucht des Papstes und die Besetzung Roms durch die Franzosen, nachdem die Stadt zur Repubblica Romana proklamiert worden war, führten bis 1850 zu kriegerischen Handlungen, die die Lage der Stadt sehr veränderten. (Als Augenzeuge sei)

Wieder strömten keine Fremden nach Rom, und graphische Serien konnten nicht mehr abgesetzt werden. Diese Zeitspanne war aber relativ kurz, und der Hauptgrund dafür, daß nach 1848, abgesehen von der Serie von Cacchiattelli und einer Serie von Rossini, keine wichtigeren graphischen Serien produziert wurden, liegt am wachsenden Einfluß der Photographie.

II. Serienstruktur

Krönig weist in seinem Aufsatz "Geschichte einer Romvedute" gleich bei dem ersten Beispiel, einem Fresko von Matthäus Brill, auf den zyklischen Zusammenhang von Stadtansichten überhaupt hin.¹⁾ Noch zweimal kommt er im weiteren Text auf diesen Gedanken zu sprechen.

In Bezug auf van Wittels Ölgemälde betont Krönig, ... "daß dieser nicht der graphischen Technik sich bedienende Künstler gleichwohl das Gesetz des Zyklischen für seine Veduten annimmt, das für diese Kunstgattung und für die graphische Technik in seiner Heimat schon seit langem herrschte."²⁾ Das Prinzip des Zyklus sieht Krönig fortlaufend gegeben bis zu den Arbeiten Corots, deren neue Freiheit der malerischen Auffassung sich zugleich in der Aufhebung des zyklischen Charakters dokumentiere.

Hiermit macht Krönig als erster auf einen für die Stadtansicht wesentlichen Faktor aufmerksam: die Entstehung im Serienzusammenhang.³⁾

Was Krönig für den Anfang der Stadtansicht in der Technik der Ölmalerei konstatiert, trifft in ganz besonderem Maße auf die graphischen Serien zu. In den Aufsätzen zur Stadtansicht finden sich meist Besprechungen von künstlerischen oder topographischen Aspekten, wobei der Zusammenhang der Blätter innerhalb einer Serie meist völlig unbeachtet bleibt. Ähnliches gilt auch für die Museen, wo bis vor nicht langer Zeit keinerlei Anstrengungen unternommen wurden, lose Blätter, die sich aber, z.B. durch Beschriftungen, ganz deutlich als Teile einer Serie erkennen lassen, in einem sinnvollen Komplex zusammenzufassen.

Die Vielfalt verschiedener Serientypen wird im Folgenden vorgestellt, wobei insbesondere eingegangen werden soll auf Serien, denen ein stärker ausgearbeitetes inhaltliches Konzept zugrunde liegt. Die Form der graphischen Se-

rie ist durch die Abfolge von Ansichten in der Lage, den Gebrauch und das Verständnis der urbanistischen Situation der Stadt besonders deutlich darzustellen. Als zusätzliche Hilfe dienen hierbei vielfach beigegebene erklärende Texte.

1. Überblick der Organisationsstrukturen von Serien bis zur Mitte des 18. Jh.

a) Zusammensetzung der ersten Serien

Nach den ersten Zeichnungen der Holländer von antiken Monumenten seit den dreißiger Jahren des 16. Jh. in Rom kommt es 1551 zur ersten Zusammenstellung von graphischen Blättern zu einer Serie "Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monumenta".⁴⁾ Cock, Künstler und Herausgeber, hat hier 24 Ansichten des antiken Rom aneinandergereiht, wobei die ein Monument behandelnden Blätter jeweils zusammengefügt sind.

Was diese Blätter zur Serie macht, sind nun formale Übereinstimmungen, wie gleiche Technik, gleiches Blattformat, gleiche Entstehungszeit und gleicher Künstler. Als inhaltliche Aspekte wären zu nennen die gleiche topographische Situation, die Stadt Rom und die gleiche Bauperiode, die Antike.

Darüber hinaus schafft Cock noch eine Verbindung, indem er alle Blätter mit fortlaufenden Buchstaben bezeichnet, d.h. er will, daß die von ihm festgelegte Reihenfolge als sinnvolle Gliederung beibehalten wird. Ein Index allerdings findet sich noch nicht. Der Vertrieb der Blätter soll hier anscheinend allein als Serie erfolgen, wobei Cock sie vielleicht als eine Art Kompendium zur römischen Architektur versteht.

1567 erscheint bei Lafréry eine "Speculum Romanae Magnificentiae" überschriebene Folge von römischen Stadtansichten, zu der zwei die Entstehung dieser Serie sehr gut erklärende Aufsätze vorliegen.⁵⁾ Lafréry hatte die Blätter, deren Autoren unbekannt sind, zusammengestellt und sie auf eine Weise geordnet, die ihm im Kontakt mit den Käufern am sinnvollsten erschien. Er dachte hierbei sowohl an den Verkauf des einzelnen Blattes wie an den des gesamten Zyklus.

Zur Übersichtlichkeit ist ein alphabetisches Register nach Bauaufgaben angelegt, das die Einzelmonumente in alphabetischer Reihenfolge aufführt. Der Interessent, der nur eine Ansicht erwerben wollte, suchte sich unter dem Anfangsbuchstaben das ihn interessierende Monument heraus.

Und genau wie das Register ist auch die Zusammenstellung der Blätter, die ebenfalls nach Bauaufgaben geordnet sind. Hinsichtlich der Reihenfolge ist es damit völlig dem Zufall überlassen, mit welchem Buchstaben das Monument beginnt.

Auf einen sehr wichtigen Aspekt kommt Lowry zu sprechen, als er auf das später zum Speculum ergänzte Frontespiz hinweist, das unter anderem auch frei zu erwerben war.⁶⁾ Lowry erwähnt, daß es Usus war, die von einem Verleger angebotene Serie zu ergänzen. Nicht nur erwarb der Käufer zum gleichen Zeitpunkt noch neue zusätzliche Blätter anderer Verleger hinzu, sondern die Serien wurden im Laufe längerer Zeitabschnitte immer mehr erweitert.

Die graphischen Serien stellten einen gewissen Wert dar, da die Auflagen von Radierung und Kupferstich auf eine gewisse Zahl begrenzt und das Angebot an Bildmaterial im 16./17. Jh. auch nicht übermäßig groß war. So wurden Ansichtensammlungen vom Vater auf den Sohn vererbt und immer weiter ergänzt. Ein solches Kompendium konnte damit

im idealen Fall die ästhetische Auswahl eines ganzen Geschlechtes widerspiegeln.

Lowry spricht von solchen Sammlungen in England und in den U.S.A. Leider war Ähnliches in Rom nicht einsehbar. Nicht nur, daß von Römern diese Ansichten meist nicht gekauft wurden, sondern Touristen sie erwarben, zugleich haben auch graphische Institute alte Zusammenstellungen vielfach auseinandergerissen und nach Autoren eingeordnet. Die Erhaltung einer gewachsenen Serie erschien nicht sinnvoll.

Die Ordnung von Vedutenserien nach alphabetisch aufgelisteten Bauaufgaben scheint sich in besonderem Maße bei Serien zu finden, die von Verlegern zusammengestellt wurden und deren Autoren weitgehend unbekannt blieben.

Bei Stechern hingegen, die nach eigenem Konzept eine Serie schufen, wurde meist auch die Anordnung der Blätter nach einem besonderen System festgelegt. Dupérac, der Architekt, Maler, Topograph und Kupferstecher war, brachte 1575 eine Serie "Vestigi dell' Antichità di Roma" heraus.⁷⁾ Die Serie ist auf die Zahl von 40 Blättern festgelegt und nicht ohne Eingriffe zu erweitern. Zwei für die weitere Entwicklung der Vedutenserien wesentliche Neuerungen finden sich hier.

Zum ersten Mal ist ein Text den Abbildungen als Erklärung beigegeben. 1569 war bei Camucci die erste bebilderte Guide erschienen, wobei allerdings die Abbildungen als Ergänzung zum Text angesehen wurden. Bei Dupérac stehen jedoch die Abbildungen im Vordergrund, und die Erklärungen bilden nur eine Beifügung hierzu.

Der zweite wesentliche Schritt, den Dupérac vollzieht, ist eine Aufgliederung der Abbildungen nach einem Wegsystem, ein Gedanke, der sich wohl von den Guiden herleitet. Zwei Nutzungsmöglichkeiten sind nun bei dieser Serie gegeben. Zur ersten Information für Interessierte,

die Rom nicht kannten, und zur Nachbereitung für die Reisenden am Heimatort käme hier die Möglichkeit der Orientierung in der Stadt Rom an Hand des Buches. Diese Möglichkeit hätte bei dem relativ kleinen Format von ungefähr Din A 4, das sich für die Reisenden zum Transport gut eignete, auch bestanden. Es ist aber doch eher anzunehmen, daß Reisende, die sich den Kauf der Serie leisten konnten, darüber hinaus auch einen Cicerone in Anspruch nahmen, so wie es damals Sitte war.

Mit Giovanni Maggi, der ebenfalls Folgen vom antiken Rom erstellte, beginnt in der ersten Hälfte des 17. Jh. eine Erfassung auch des modernen Rom in Serien, wobei der Künstler zum ersten Mal die Zuordnung von Monumenten unter nur eine Bauaufgabe zum Kriterium der Zusammenstellung werden läßt.

1618 erscheint eine den Brunnenanlagen gewidmete Serie, und zwar primär die Stadt Rom betreffend, aber auch auf andere Teile Italiens ausgeweitet.⁸⁾ Die Darstellung ist hierbei völlig auf die Wiedergabe der Brunnenanlage konzentriert. Diese füllen das Blatt fast aus und lassen keinen Raum mehr für eine Einbeziehung der Umgebung.

Es muß als symptomatisch für die Wertschätzung von Brunnenanlagen zu der damaligen Zeit angesehen werden, daß die erste Einzelserie allein dieser Bauaufgabe gewidmet ist und im Laufe der Jahrhunderte noch viele Serien zu diesem Thema entstehen.

Einen zweiten Serientypus zum modernen Rom brachte Maggi im Jahre 1600 ebenfalls zum ersten Mal heraus: die 7 Hauptbasiliken. Das verfügbare Beispiel der Serie ist eine 1681 bei Rossi wiederaufgelegte Ausgabe.⁹⁾ Die Pilgerkirchen sind mit allen zugehörigen Nebengebäuden abgebildet und nach oben und zu den Seiten des Blattes außerdem jeweils von 9 kleinen Bildern umgeben. Direkt über der Kirche in der Mitte des Bilderstreifens ist der Hauptaltar der betreffenden Kirche abgebildet, umgeben

von Reliquien und Beispielen wichtiger religiöser Malerei und Plastik. Die isolierte Wiedergabe von einzelnen Bildwerken wird sich im Folgenden kaum wiederfinden.

Diese Serie wirkt so ausgesprochen auf die Bedürfnisse des Pilgers zugeschnitten und es erscheint fast unverständlich, daß trotz sorgfältigen Nachforschens bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes keine allein auf die Pilgerkirchen konzentrierte Serie zu finden ist. Gab es vielleicht Ansichten der 7 Basiliken in sehr einfacher Ausführung auf billigem Papier, die sich nicht erhalten haben? Eine Abbildung von S. Sebastiano sei begefügt, um eine optische Vorstellung der Blätter zu vermitteln.

Abb. 7

b) Falda als Beispiel der ersten größeren Serie zum modernen Rom

Zu Beginn der zweiten Hälfte des 17. Jh. entsteht durch Falda ein großes Ansichtenwerk, das unter ganz neuen Aspekten zusammengestellt ist. Zwar hatte nach Hülsen schon von Älst, der aus Brüssel nach Rom gekommene Verleger, in den 90-iger Jahren des 16. Jh. eine Ansichtenfolge herausgebracht, um die Bautätigkeit Sixtus V. darzustellen, aber diese Serie hatte keinen größeren Umfang und keine stärkere Breitenwirkung.¹⁰⁾

Die jetzt entstehenden Ansichtenfolgen, die die modernen Bauten wiedergeben und deren Bauherren verherrlichen, sind typisch für die kommende Entwicklung. Die wesentlichen Künstler wenden sich bis zum neuen Aufleben der Darstellung der antiken Bauten durch Piranesi primär dem modernen Rom zu.

Von wem das Konzept zu "Il nuovo teatro delle fabbriche et edifici" stammt, ist nicht bekannt. Falda konnte

1665, als die erste Serie entstand, auf eine mindestens zehnjährige Erfahrung als Graphiker zurückblicken.¹¹⁾ Vermutlich ist es aber der Verleger Giacomo Rossi, eine der bedeutendsten Verlegerpersönlichkeiten Roms überhaupt, der die Idee zu der Serie entwickelte. Alle vier Bände sind bei ihm erschienen, und auch von ihm sind die Widmungen ausgesprochen.

Falda bringt in seinen ersten beiden Serien, wie er im Titel ankündigt, allein Bauten, die Papst Alexander VII. erbaute oder an denen er Veränderungen hatte vornehmen lassen. Hierbei teilt Falda die beiden Serien so auf, daß in der ersten Gebäude in Rom und in der zweiten besonders Bauten außerhalb der Stadt wiedergegeben werden.

Das Gliederungssystem der einzelnen Blätter, das Falda mit einer fortlaufenden Numerierung genau festlegt, ist nicht ganz einheitlich. In der ersten Serie scheint es auf Bedeutungsstrukturen zu beruhen, da die ersten Blätter St. Pietro und Umgebung behandeln. Auf die sich direkt daran anschließende Piazza del Popolo folgen dann aber Bauten, die alle in etwa in einem topographischen Zusammenhang stehen, allerdings ergibt sich kein Wegsystem. Falda behandelt hierbei alle Bauaufgaben wie Kirche, Palast, Platz und Straße durcheinander, nur dem Prinzip einer lockeren topographischen Ordnung verpflichtet.

Hierbei weisen einige Benennungen von Falda auf ein Problem hin, das sich im Folgenden häufiger stellen wird: die Doppelbenennungen der gleichen Bausituation - ob nun Palazzo oder Piazza oder Chiesa oder Piazza-Falda bringt es in einem Titel sogar zu einer Dreifachbenennung: Piazza, chiesa e oratorio, di S. Maria in Vallicella.

Einer wesentlichen Hilfe bedient sich Falda: Auf jedem Blatt sind einzelne wichtige Bauten mit Zahlen gekennzeichnet und unter dem Bild benannt, so daß zu dem Hauptgegenstand, der den Bildtitel abgibt, gleichzeitig auch

noch andere wiedergegebene Gebäude mit Namen aufgeführt werden können. Schon im 16. Jh. bei den Antikenansichten angewandt, gibt diese Gestaltung die Möglichkeit, einen ganzen Innenstadtausschnitt ähnlich wie einen Stadtplan auch ohne lange Erklärung schnell und übersichtlich vorzustellen.

Gerade bei dieser Serie erweist sich dieses System als nützlich, um auf jede bauliche Veränderung durch Alexander VII. aufmerksam zu machen. So z.B. führt Falda beim Blatt 14, wo die Piazza Colonna dargestellt ist und im Titel auf "spianata et ampliata" von Alexander VII. hingewiesen wird, neben anderen Bausituationen auch noch den Corso an, als vierten unter fünf Punkten, "diretta et ampliata da S.S^{ta}." Abb. 8

Die Benennung betrifft hierbei nicht nur moderne Bauten, sondern ebenso antike Ruinen, die auf diese Weise einen selbstverständlichen Platz in einer Serie des modernen Rom entnehmen.

In seiner dritten Serie gibt Falda einen Überblick über den neueren Kirchenbau.¹²⁾ War bei den ersten beiden Serien immer der ergänzende Hinweis auf den Papst als Bauherrn zu finden, so fügt Falda hier mit dem Hinweis auf den Architekten jeweils kunsthistorische Ergänzungen an. Mit großer Konsequenz bleibt der Künstler hierbei bei der Wiedergabe des modernen Kirchenbaus und bildet als einzige Basilika nur St. Pietro ab, wobei wesentlich ist, wie sehr verkaufsfördernd die überall bekannten Basiliken waren. Auf die Folge der einzelnen Bauten, die in etwa topographischen Zusammenhängen nachgeht, lohnt es sich hier nicht näher einzugehen.

Die vierte Serie, noch von Falda geplant, aber erst nach seinem Tode 1699 von Specchi erstellt, die 52 Paläste vorstellt, bringt eine neue Art der Zusammenstellung der einzelnen Bauten. Nach den drei wichtigsten Palästen des Papstes folgen die Paläste der einzelnen Familien, und

zwar geordnet nach der Zugehörigkeit zum Besitzer, d.h. alle drei Paläste z.B. der Familie Doria Pamphili folgen aufeinander, obwohl sie sich an weit auseinanderliegenden Orten befinden. Die Reihenfolge der einzelnen Familien scheint sich nach der jeweiligen Bedeutung zu richten. So folgen auf die Farnese die Borghese, die Barberini und die Doria Pamphili, wobei in manchen Fällen wie beim Palazzo Borghese und Palazzo Barberini mehrere Abbildungen von einem Bau wiedergegeben werden. Nach der Hälfte der Abbildungen verringert sich mit der Bedeutung der Familien auch die Zahl der wiedergegebenen Paläste auf die Wiedergabe nur eines Baus.

Falda und Specchi bringen hiermit in den vier Serien Zusammenstellungen, die alle direkt eingehen auf die aktuelle Situation der Stadt. Werden in den ersten beiden Serien die Baumaßnahmen des regierenden Papstes wiedergegeben, so bringt die dritte Serie neuere Kirchenbauten und die vierte die bedeutenden Paläste, wobei Besitzstand und Rangordnung der betreffenden Familien den Platz in der Serie anweist.

Die erste Wiedergabe des modernen Rom in einer größeren Serie ist also eng mit der zeitgenössischen gesellschaftlichen Situation verknüpft und nicht abstrakt losgelöst entstanden. Als Machtfaktoren zeigen sich der Papst und die potenten Familienverbände.

Neben den Kirchen stellt die nächstwichtige Bauaufgabe der Palastbau dar, Platz und Straßenanlagen erscheinen nur eingefügt in einen größeren Rahmen.

c) Seriendarstellung in der Ölmalerei

Die Stadtansicht, die im Laufe der Entwicklung zum selbständigen Thema in der Ölmalerei geworden ist und keiner zusätzlichen Darstellung von religiösen oder historischen Ereignissen mehr bedarf, wird aber weiter in Serienzusammenhängen erstellt. Serie bedeutet in diesem Zusammenhang kaum mehr als ein halbes Dutzend Bilder, z.T. sind es nur zwei Gegenstücke, die erstellt wurden. Leider sind diese Gemälde heute meist auseinandergerissen, und Rekonstruktionen der Serien ohne genaues Quellenstudium sind nur sehr schwer zu bewerkstelligen. Schon auf Grund der geringen Anzahl der Gemälde gibt es keine enge Beziehung zwischen Ölbildserien und graphischen Serien.

Es soll aber doch als Beispiel eine Serie von Canaletto kurz vorgestellt werden, die seit ihrer Entstehung zusammengeblieben ist.¹³⁾ Fünf Bilder, die alle antike Thematik bringen, sind hier zusammengestellt. Zu drei Triumphbögen kommt eine Wiedergabe des Pantheon und der Blick vom Dioskurentempel zum Campidoglio. Abb. 9, Abb. 10

Das inhaltliche Band, das diese Gemälde zusammenhält, besteht in der Wiedergabe der antiken Bauten und der Ausstattung des Vordergrundes mit vornehmen Besuchern und einigen Figuren aus dem "Volk". Ansonsten sind es primär formale Lösungen, die hier verbindend sind, wie das Bildformat, die Größe des gewählten Ausschnittes, die Platzierung des Hauptgegenstandes im Bilde und anderes mehr.

Ob die Bilder in eine feste Reihenfolge gehören, ist nicht bekannt. Aber auch dies würde nichts an der Tatsache ändern, daß in den Folgen von Ölbildern meist nicht sehr viel Information zur Stadt mitgeteilt wird. Ursache hierfür sind einerseits formale Gründe, wie die kleine Anzahl von Bildern, das Fehlen von Benennungen und begleitenden Texten, als auch die Verkaufssituation. Die kaufenden Reisenden erwarteten von ihren Gemälden weni-

ger eine Darstellung von Themen, die auf für die Stadt aktuelle urbanistische Situationen eingingen, als angenehme Unterhaltung bei den bekanntesten Ansichten.

Auf welche Art römische Ansichten auch abgebildet werden können, wenn sich der Künstler ganz an dem speziellen Geschmack eines wohlhabenden Rombesuchers orientiert, zeigen Gemälde mit Sammelveduten von Panini.¹⁴⁾ Abb. 11, Abb. 12.

Die Anregung scheint hierbei von dem Herzog von Choiseul ausgegangen zu sein, der 1756 neben zwei Ansichten von St. Pietro jeweils eine Ansichtenzusammenstellung vom antiken und modernen Rom in Auftrag gegeben hatte. Zwei Kopien der beiden Bilder sprechen dafür, daß die Gemälde den Geschmack der Käufer der Epoche getroffen haben. Allerdings finden sich keine weiteren Aufnahmen dieser Art bei späteren Künstlern.

Die Vedutensammlungen stellt Panini jeweils in breiten und hohen Galerien dar, deren Wände von oben bis unten mit Ansichten bedeckt sind. Doch dieser Raum reicht noch nicht aus, die Fülle der Gemälde aufzunehmen, und so sind einige Bilder unten gegen die Wände angelehnt. Was dieser hochherrschaftliche Raum genau vorstellen soll, ist nicht ganz klar. Für ein Künstler-Atelier wäre wohl die Ausstattung zu kostbar.

Die Ansichten - etwa 22 antike Monumente und 40 moderne Bauten lassen sich jeweils auf den Bildern identifizieren - sind zum größten Teil nie einzeln von Panini erstellt worden. Ganz grob ist als Gliederung bei "Roma Moderna" zu erkennen, daß die bedeutendsten Ansichten frontal zum Betrachter untergebracht sind und diese Bilder gleichseitig auch die mit der stärksten Tiefenwirkung sind. Rechts am Rand hingegen hängen Gemälde, wo der abgebildete Gegenstand weit in den Bildvordergrund ge-

rückt ist. Die vorne angelehnten Bilder lassen sich allerdings nicht in diese Schematik einfügen.

Inmitten dieser Bilderwelt, die ergänzt wird durch Wiedergaben der bedeutendsten Skulpturen der jeweiligen Epoche, steht der Auftraggeber, umgeben vom Maler und einigen Beratern.

Dem ausländischen Mäzen reichte nicht mehr die Portraittierung vor einer Szene der Stadt, die den Eindruck einer direkten Beziehung zum Auftraggeber vermittelt hätte, sondern er wollte sich von Ansichten und Kunstwerken der gesamten Stadt umgeben sehen. Ergebnis ist eine Zusammenstellung von Motiven, die keinerlei Bezug zu der Persönlichkeit des Auftraggebers zeigen, außer daß sie um ihn herum an den Wänden hängen. Pietroangeli formuliert:

"un pittoresco disordine dà modo all' artista di raccogliere nell' ambiente un insieme di oggetti svariatissimi, che vogliono da un lato dimostrare il gusto del collezionista e dall' altro offrire all' ambasciatore che sta per lasciare Roma un ricordo delle meraviglie della città ove egli ha trascorso quattro anni."¹⁵⁾

Was hier von Pietrangeli eher positiv dargestellt wird, zeigt doch dadurch, daß die Objekte wie willkürlich zusammengefügt und ihrer Bedeutungszusammenhänge entkleidet sind, eine völlig sterile Scheinwelt.

Der Weg zur Postkarte mit vielen kleinen durcheinandergewürfelten Romansichten und zur Wiedergabe des David von Bernini als Briefbeschwerer ist nicht mehr weit.

2. Seriengestaltung bei Vasi und Piranesi

a) Anmerkung zum Wegprinzip einer Serie

An dieser Stelle sei ein Exkurs eingeblendet zur Anordnung von Ansichtenfolgen im Wegsystem. Schon eine der frühesten Serien (Duperac von 1575) stellte das antike Rom im 16. Jh. einem bestimmten Weg folgend dar. Dieser Weg, der jedoch jegliche modernen Bauten völlig außer acht ließ und damit auch alle Nutzungsfunktionen der damaligen Zeit, blieb eine nur für den Liebhaber antiker Monumente künstlich konstruierte Vereinfachung zum Auffinden der Bauten.

Als Christina von Schweden am 22.12.1655 in Rom einzog, wurde ihr ein triumphaler Empfang bereitet.¹⁶⁾ Die Porta del Popolo, durch die die Königin wie alle Besucher vom Norden her einzog, wurde von Bernini zur Stadt hin mit einer neuen Fassade eingekleidet, und die Straßen, die zu St. Pietro führen, waren festlich geschmückt. Wie bei allen Prozessionen war der Weg vorher festgelegt worden, d.h. er entsprang meist einer alten Tradition. In einer ganz bestimmten Reihenfolge präsentierten sich also hier die Bauten, und die Abfolge dieser Eindrücke mit dem Höhepunkt St. Pietro prägte das Gesamtbild der Stadt.

Es wurde versucht, einen Überblick zu bekommen über die Pilgerstraße, die die Pilger nach einem genau festgelegten Stationenweg abschreiten mußten, ebenso wie Guiden auf etwaige Wegsysteme hin untersucht wurden. Auf diese Weise lassen sich nicht die täglichen stark unterschiedlichen Wege der verschiedenen sozialen Klassen der Stadt erschließen, aber ein gewisser Aufschluß über die Strecken, die die Fremden zurücklegen, ist so zu erhalten. Im Folgenden sollen diese Wegstrukturen kurz vorgestellt werden - eine Thematik, der leider viel zu wenig Aufmerksamkeit gilt -, um auf Parallelen und Alternativen in Bezug auf Ansichtenanordnungen hinzuweisen.

Als älteste Benutzungsform der Stadt durch die Fremden wurde als erstes der Pilgerweg untersucht. Der alte Pilgerweg führte von St. Pietro aus den Tiber abwärts und dann außen um die Stadt herum zu den großen Basiliken mit San Paolo fuori le mura beginnend. Erst von San Lorenzo aus wird die Stadt durchquert, um zu S. Maria Maggiore als der letzten der großen Basiliken zu gelangen. (vgl. Stadtplan I)

Dieser Weg, der fast nur die Stadt von außen umkreist, bietet kaum die Möglichkeit, auch noch andere Bauten mit zu besuchen. Das wäre allein möglich auf der Strecke tiberabwärts als auch zwischen S. Lorenzo und S. Maria Maggiore. Da die Pilger für bestimmte Ablässe gezwungen waren, den Weg an einem Tage zu machen, wäre allerdings bei den längeren Gebeten in den einzelnen Kirchen wohl kaum die Zeit gegeben gewesen, noch viel mehr zu betrachten. So stellt wohl Piazza in seinem "Hieroxenia overo sagra pellegrinazione alle sette chiese di Roma" aus dem Jahre 1694 mit seinem reichen Angebot zwischen S. Pietro und S. Paolo (auf etwas weniger als 20 Bauten wird hingewiesen) das Maximum an aufzeigbaren Bauten zusammen.¹⁷⁾

Dieses Wegsystem konnte damit im Bereich der Ansichten-serien kaum Beachtung finden, da die ganzen abbildenswerten Bauten in der Stadt ausgelassen werden mußten.

Der Pilgerweg, der über die Jahrhunderte immer gleich blieb, wurde wegen dieser durchgehenden Strukturen etwas ausführlicher behandelt. Anders ist die Situation bei den Guiden. Das vielfältige Angebot zur Stadt Rom bringt zwar überwiegend Guiden, die sich auf ein Wegsystem beziehen, dieses macht aber im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von Veränderungen durch. Es würde daher zu weit führen, eine Entwicklungslinie darzustellen.

Bevor auf Guiden zu Beginn des 18. Jh. eingegangen wird, sei auf einen Führer aus dem Jahre 1638 hingewiesen, der bei Totti erschien.¹⁸⁾ Hier findet sich nicht nur ein

auf sieben Tage angelegtes Wegsystem, sondern Totti bringt zugleich eine Aufgliederung nach "rioni", d.h. er beachtet die Strukturen der alten 14 Verwaltungseinheiten der Stadt, die z.T. noch antiken Ursprungs sind.

Eine Orientierung nach den Stadtvierteln wäre auch bei den Ansichtenserien sehr interessant gewesen. In dem erarbeiteten Material fand sich aber kein Beispiel dieser Art, ausgenommen in etwa die Aquarellansichten, die Roesler-Franz von dem durch Abbruch bedrohten Stadtviertel Trastevere und vom Ghetto erstellte.

Eine stärkere Beachtung der "rioni" in den herkömmlichen Ansichtenserien hätte vermutlich mit seiner Akzentsetzung auf lokalspezifische Eigenheiten und weniger auf Orientierung an den großen bekannten Bauten nur sehr bedingt das Interesse der Reisenden erregt, die den Hauptabnehmerkreis bildeten.

Die beiden zentralen Guiden in der ersten Hälfte des 18. Jh. sind "Roma ricercata", das Fioravante Martinelli 1692 herausbrachte, und "Mercurio Errante" 1693 von Rossini.¹⁹⁾ Rossini nimmt eine strenge Gliederung nach Bauaufgaben vor und behandelt Paläste, Villen, Kirchen und die antiken Monumente getrennt.

Bei Martinelli hingegen findet sich ein alle Bauten umfassendes Wegsystem von 10 Tagen. Ausgangspunkt ist, wie bei vielen Serien vorher, St. Pietro und der Borgo, von wo aus es nach Trastevere weitergeht. Es schließt sich nun aber keine durchgehende Linie eines Besucherrundganges durch die Stadt an, sondern fünf Tagesausflüge beginnen bei der Piazza Navona und zwei beim Palazzo Borghese.

Hiermit wird der Rundgang durch die Stadt ganz der Bequemlichkeit der Reisenden angepaßt, die überwiegend in dieser Gegend wohnten. Dies verstärkt sich noch, als 1750 in einer der vielen Neuauflagen der Ausgangspunkt von St.

Pietro zur Piazza di Spagna verlegt wird, dem Zentrum für alle Reisenden, wo sich Wohnunterkünfte, Wirtschaften, Cafés und viele auf den Besuch der Fremden wartende Ateliers befanden.

Das Wegsystem bei Martinelli nimmt also nicht auf gewachsene historische Strukturen Rücksicht und richtet sich auch nicht nach dem alten Wegsystem, wonach die Besucher, die meist aus dem Norden kamen, die Stadt zuerst durch die Porta del Popolo betraten. Das Wegsystem scheint allein auf eine momentane etwas willkürlich festgelegte Bequemlichkeit der Besucher hin orientiert zu sein.

b) Vasi "Magnificenze di Roma"

Zur Konzeption:

Mit "Magnificenze di Roma" hat Vasi in zehn Bänden ein 200 Abbildungen umfassendes Ansichtenwerk von Rom geschaffen, das die moderne Stadt mit einer Vollständigkeit wiedergibt, wie sie bis zu den Fotoserien des 19. Jh. nicht mehr zu finden sein wird. Was die "Magnificenze" zugleich so wichtig macht, ist die Tatsache, daß die Stadt hier mit ihren Bauten als in Funktion befindliches Gebilde vorgestellt wird und nicht als tote Museumsinsel. Beide Aspekte legten es nahe, eine gründlichere Besprechung vorzunehmen.

Über diese umfangreiche Publikation liegen leider kaum Quellen vor. Vorworte und Widmungen, die in das Werk eingefügt sind, enthalten aber eine Reihe von Hinweisen.

1746 ist von den "Magnificenze" zum ersten Mal die Rede. Petrucci zitiert eine florentinische Zeitung:
"Il Sig. Giuseppe Vasi - dice il giornale - Guardaroba del Palazzo Farnese, ha composti dieci gran volumi

contenenti Veteris et Novae Urbis Admiranda, e quanto prima gli pubblicherà con le stampe."²⁰⁾

Schon gleich zu Beginn stand also der enorme Umfang der Serie fest. Um dieses große verlegerische Unternehmen verwirklichen zu können, griff Vasi wie die Vedutisten der Antikenserien auf das Subskribentensystem zurück. Eine Liste, die die Subskribenten mit Angabe des sozialen Standes und der Nationalität aufführt, setzt Vasi an das Vorwort zum letzten, zehnten Band.

Überblickt man diese Liste, so finden sich unter den 54 Aufgeführten in erster Linie Interessierte aus ganz Italien, verhältnismäßig wenige Römer und nur eine kleine Zahl an Personen aus den nördlich gelegenen Ländern, wie England und Frankreich, die doch den Hauptanteil der fremden Besucher der Stadt ausmachten. Der soziale Stand ist nicht immer genau zu bestimmen, es zählen dazu u.a. Adelige, kirchliche Würdenträger (z.B. der Definitore Generale de' PP Cappuccini) Künstler (Vanvitelli, Sebastiano Conca) und englische Kunstmäzene (Thomas Jenkins, Giacomo Grant).

Zu diesen Subskribenten kamen auch bei Vasi wieder die Einkünfte durch Widmungen, wobei ebenso, um die finanzielle Ausgangsposition umfassend darzustellen, auf die Unterstützung durch den neapolitanischen König hingewiesen werden muß. Die Deklarierung zum "regio incisore", verbunden mit einer jährlichen Rente und der freien Zurverfügung-Stellung der Wohn- und Arbeitsräume bildeten eine wichtige Grundsicherheit.

Das Konzept der "Magnificenze" wurde bis jetzt immer Vasi zugesprochen. Ein neuerer Aufsatz will den vielseitig gebildeten Theologen Giuseppe Bianchini als Urheber sehen, der den Text zur ersten Serie verfaßte.²¹⁾ Stichhaltige Beweise läßt diese Arbeit aber vermissen, und so soll Vasi, der Initiative und Unternehmerrmut auch bei der Herausgabe einer ganzen Reihe selbst erstellter Werke, wie

z.B. der Guida "Ittinerario Istruttivo", unter Beweis stellte, auch weiter als Urheber der "Magnificenze" angesehen werden.

Als 1747 die erste Serie "Porte e Mura" erscheint, liegen die Themen der weiteren vier Serien des ersten Bandes schon fest, denn im Vorwort weist Vasi auf die folgenden Ausgaben hin: Plätze, "Tempj più rinomati" (was dem damaligen Sprachverständnis nach Kirchen waren), die großartigsten Straßen und Paläste und als letztes Brücken und Ansichten vom Tiber.

Ordnungssystem für die einzelnen Serien sind also die Bauaufgaben, wobei Vasi sowohl bei der Wiedergabe der Tore wie auch bei den Plätzen und Ansichten vom Tiber zum ersten Mal in der Geschichte der röm. Stadtansichten, diese als selbständige Gruppen zusammenstellt.

Mit diesem systematischen Konzept, das alle wichtigen Bauaufgaben zu erfassen sucht und ihnen in etwa mit jeweils 20 die gleiche Zahl von Abbildungen widmet, unterscheidet sich Vasi wesentlich von Faldas ersten beiden Serien, die ohne Unterscheidung von Bauaufgabe und Bedeutung der einzelnen Objekte allein nach dem Kriterium "der Papst als Bauherr" ausgerichtet waren. Größere Nähe besteht zu den beiden späteren Serien, die mit den Kirchen und Palästen auch einzelne Bauaufgaben behandeln.

Ein zentraler Unterschied zwischen Falda und Vasi besteht in den jetzt den Abbildungen beigelegten Texten. Alle abgebildeten Bauten werden auf etwa jeweils zwei Seiten näher beschrieben. Nachdem Bianchini den Text zur ersten Serie verfaßt hatte, hatte Vasi einem Unbekannten die zweite Serie überlassen. Von der dritten Serie an übernahm er dann selbst mit wachsendem Geschick diese Aufgabe. Es entstand die erste ausführlich mit Text versehene Abbildungsserie zum modernen Rom, die nicht nur als Kompendium, sondern auch gleichzeitig als Führer am Ort dienen konnte.

Die Veröffentlichung der einzelnen Serien zog sich sehr lange hin. So folgte erst 1752 die zweite Ausgabe mit den Plätzen und 1754 mit "li ponti e le vedute sul Tevere", die letzte Serie des ersten Teiles.

1756 bis 1761 erscheinen die Serien des zweiten Komplexes, den Vasi im Text auf den Gesamtnenner "interno di Roma" bringt, wohingegen der erste Teil "esterno di tutta Roma" bezeichnet wurde. Petrucci glaubt dies so interpretieren zu können, daß Vasi sich im zweiten Teil von den großen Plätzen und Straßen hinwende zu den engeren schmalen Straßen.²²⁾

Vier Serien des zweiten Teiles behandeln Bauten, die unter kirchlicher Verwaltung stehen. Nach den Pfarrkirchen werden die Männer- und Frauenklöster, wie auch Schulen und Pflegeheime unter theologischer Oberaufsicht wiedergegeben. Vasi ist hier wieder der erste, der diesen Bauten so weiten Raum in seiner Ansichtenserie gibt.

Die letzte Serie bringt mit den Villen und Gärten eine schon häufiger behandelte Thematik. So hatte zum Beispiel schon Falda in der zweiten Hälfte des 17. Jh. den Gärten eine eigene Serie gewidmet.

Vergleicht man den ersten und den zweiten Teil, so zeigt sich, daß im ersten, abgesehen von den Villen, die entschieden bekannteren und bedeutenderen Bauten abgebildet sind. Die Frage stellt sich, ob Vasi, dem Unterstützung vom neapolitanischen König und weniger vom Klerus zuteil wurde, von Anfang an soviel Raum der kirchlichen Thematik geben wollte.

Im Vorwort zum ersten Band werden nur die Themen dieses ersten Teils benannt. Die Florentiner Zeitung gab als Titel: "Veteris et Novae Urbis Admiranda" an. 1747 lautete die Bezeichnung dann "Magnificenze di Roma Antica e Moderna", womit Vasi sich der Entwicklung seiner Zeit anpaßt, italienische statt lateinischer Titel zu verwenden.

Wie konnte Vasi sein Werk aber, das als Thematik nur Bauten des modernen Rom aufweist, "Magnificenze di Roma Antica e Moderna" bezeichnen? Die Antwort hierauf, die mit zentral ist für das Verständnis von der Konzeption der Serie, ist nicht ganz einfach. Eine ganze Reihe von Faktoren kommen zusammen.

Vasi beginnt sein Werk mit den Stadttoren der aktuellen Stadt, die zum größten Teil Bauelemente aufweisen, die schon auf die Benutzung in der Antike hinweisen. Bei dieser Serie wäre also der Titel gerechtfertigt.

Ähnliches ließe sich auch noch von der Tiberserie sagen, da viele Bauten und Brücken dort antiken Ursprungs sind. Bei verschiedenen modernen Bauaufgaben, die von der Konstruktion her, wie z.B. durch eingebaute Formen, kaum mehr Verbindung mit der Antike zulassen, betont Vasi in den begleitenden Texten die Entwicklung der architektonischen Form als solcher aus einer antiken Vorform. Dies geschieht z.B. bei den Plätzen (Entsprechung zu den Foren), bei den Palästen (als erstes werden die ehemaligen Kaiserpaläste auf dem Palatin abgebildet) und bei den Villen.

Eine Reihe von antiken Bauten gewinnt wie bei Falda durch topographische Nähe zum abgebildeten Bau notwendig Eingang in die Serie.

Die Zuordnung von antiken Komplexen zu modernen Plätzen ist wie bei Piazza Termini (Diokletiansthermen) und Campo Vaccino (Forum) auch in anderen Serien zu finden. Piazza del Colosseo scheint aber eine eigene Kreation von Vasi zu sein, der auf diese Weise das monumentalste Bauwerk der Antike in die Serie einfügen wollte.

Etwas problematisch wird das Verhältnis Antike - Moderne auch in den Begleittexten bei den näheren Ausführungen zu den einzelnen Bauten. Fast durchgehend durch alle Serien finden sich vielfach lange Abschnitte über antike

Namensnennung und antike Vorgängerbauten, die nicht abgebildet sind, und die Aussagen zu den modernen Gebäuden fallen äußerst knapp aus. Antike Schriftsteller werden immer wieder zitiert, wohingegen moderne Quellenangaben nicht angeführt werden.

Hier scheint die Dominanz der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Antike gegenüber einer zu Mitte des 18. Jh. noch unsystematischen Auseinandersetzung mit der moderneren Kunst zugrunde zu liegen.

Überblickt man die verschiedenen angeführten Aspekte, so erscheint das moderne Rom für Vasi so wesentlich vom antiken Rom durchwurzelt, daß eine Benennung in "Magnificenze die Roma Antica e Moderna" von seinem Zeitverständnis her mit Einschränkungen fast gerechtfertigt erscheint.

Die Situation ändert sich allerdings wieder, wenn man Ankündigungen von Vasi zu dem Werk liest.

Im Tesoro Sagro, einem speziell für Pilger erstellten Führer von Vasi, zwischen 1769 - 1774 erschienen, ist auf den letzten Seiten ein allgemeiner Verkaufskatalog eingefügt.²³⁾ Den größten Teil nimmt der Hinweis auf die "Magnificenze" ein. Vorgestellt wird das Werk hier als "Monumenti Sagri e Profani delle quattro età di Roma, cioè dei Re, dei Consoli, degl' Imperatori, e de' Sommi Pontifici ...". Die Palastserie ist angekündigt als "i Palazzi, le Terme, li Circi, ed altre antichità unite". In dieser Ankündigung wären die antiken Elemente entschieden zu überbetont.

Der Hinweis auf "duecentocinquanta e più rami incisi" macht etwas stutzig, ob es sich hier auch um die gleiche Zusammensetzung der Serie handelt wie oben besprochen. Hat hier Vasi die normalerweise nicht mitgezählten Abbildungen hinzugerechnet oder erstellte er neue Ansichten von antiken Monumenten, um der Nachfrage nach antiken

Bauten nachzukommen? Einem Teil der in der Bibliotheca Hertziana aufbewahrten "Magnificenze" sind Blätter mit antiken Bauten beigelegt, allerdings ohne im Index zu erscheinen und ohne daß im Text darauf eingegangen wird. Leider fehlt eine genauere Bearbeitung, die weiteren Aufschluß geben würde.

Aber auch wenn Vasi 50 Blätter mit antiken Themen zu der Serie hinzugefügt hat, bringt die im oben besprochenen Katalog gegebene Beschreibung, die nur die Texte zu den antiken Bauten erwähnt, doch eine völlig falsch verlagerte Gewichtung. Mußte Vasi Anfang der 70-iger Jahre zu diesem Mittel greifen, weil sich Moderne nicht so gut verkaufen ließ? Erstellte der Künstler die antiken Ansichten, weil er das reale Interesse an den antiken Themen beim Publikum unterschätzt hatte?

Als Verleger erweist sich Vasi bei genauerer Untersuchung als Piranesi fast gleichwertig gegenüberzustellendes viel zu lange unterschätztes Genie. Schon in den Serien selbst weist Vasi auf die verschiedenen Fassungen hin, in denen die Vedutenserie zu erwerben ist. Drei unterschiedliche Formate: carta grande, carta mezzana und carta piccola kann er anbieten, und dazu besteht die Wahl, ob mit Text oder ohne und ob eine geschlossene Serie oder einzelne Blätter. Ist auch der Verkauf als Einzelblatt oder Serienverband häufiger zu finden, so erscheint die Präsentation in drei verschiedenen Formaten als völlige Neuheit.

Vasi stellt hiermit seine Fähigkeit unter Beweis, wie er seine Produkte sehr genau den Bedürfnissen und finanziellen Möglichkeiten der Käufer anzupassen weiß: Ob es jetzt ein reicher an der Stadt interessierter Käufer ist, der die ganze Serie in großem Format erwirbt oder ob ein weniger wohlhabender Fremder nur einige kleine Ansichten erstehen will.

Zu den Ansichten bietet Vasi zugleich noch sein Panorama an, das als Stadtplan dienen soll. Er weist schon in der ersten Serie darauf hin. Hier sei aber wieder aus dem Tesoro Sagro zitiert: "E perchè ognuno, ancor che non venisse a Roma, possa vedere in una occhiata tutta la città, e poi per mezzo di una fedele numerazione ritrovare tutte le parti di essa dimostrate nei X libri una gran Mappa." Darüber hinaus erstellt Vasi noch seine "Guida Itinerario Istruttivo" und wieder mit dem Hinweis "quando si voleste camminare Roma senza guida, ed altresì osservare tutte le parti numerate nella gran Mappa e dimostrati nei X libri". Schon immer hatten Verleger Ansichten, Guiden und Stadtpläne verkauft, Vasi bringt aber zum ersten Mal ein aus einem Guß geschaffenes Angebot, das den Reisenden vollständig bedient.

Besprechung der einzelnen Serien

Mit seiner ersten Serie "Porte e Mura" greift Vasi eine Thematik auf, die bis dahin immer nur in Gesamtserien von Rom eingefügt war. Diese Ausgestaltung zu einer eigenen Serie wird in der Folge verschiedene Nachfolger finden.

Die aurelianische Stadtmauer birgt antike Baustruktur mit verschiedenen Abwandlungen im Mittelalter und neuerer Zeit. Funktion der Abbildungen ist hier weniger die Wehrkraft der Mauern als vielmehr den antiken Ursprung der Stadt zu veranschaulichen.

Welch wesentliche Markierung die Mauern und besonders die Tore im Stadtverband darstellen, zeigen die Stadtpläne, wo alle Tore fast immer namentlich aufgeführt sind, auch wenn für die Bauten innerhalb der Stadt ein Zahlensystem gegeben ist. Die Tore sind hierbei nicht nur die deutlichen Zeichen für den großen umbauten Raum der Stadt, sondern sie stellen gleichzeitig auch die Beziehung zum umliegenden Land her, dadurch daß die vom Tor ausgehende Straße meist die gleiche Bezeichnung trägt wie das Tor.

Die Setzung dieser Bauaufgabe an den Anfang erscheint so als eine sehr kluge und treffende Maßnahme.

Sind die einzelnen Abbildungen auch nicht durchnummeriert, so steht die Reihenfolge doch fest durch das am Ende aufgeführte Verzeichnis. Die Einbindung der Blätter in einen fortlaufenden Text zwingt ebenso zu einer festen Aufeinanderfolge. Gliederungssystem ist ein Wegverlauf, der vom wichtigsten Tor, der Porta del Popolo, ausgeht, wo alle Reisenden aus dem Norden ankommen. Von dort geht der Weg in östlicher Richtung um die Stadt, um bei der Porta Castello bei Castel Sant' Angelo zu enden (vgl. Stadtplan II).

Dem Wegsystem folgend sind alle Tore von außen gesehen, und um dem Reisenden oder dem Leser die Situation noch plastischer zu veranschaulichen ist eine Tabelle beige-fügt, aus der die Entfernung der einzelnen Tore voneinander in der Reihenfolge ihrer Behandlung aufgeführt ist. Mit diesen konkreten Hinweisen nähert sich Vasi einer Guide.

In den beige-fügten Texten gilt der größte Raum archäologischen Ausführungen zur Namensgebung und ehemaligen Bauten, die dort standen. Haben Veränderungen durch Päpste statt gefunden, so werden auch diese, sorgfältig Inschriften wiedergebend, aufgeführt. Über Nutzungszusammenhänge der zeitgenössischen Epoche ist aber nichts zu finden.

An zweiter Stelle behandelt Vasi die Plätze, womit er wieder zum ersten Mal aus einer bis dahin nur im Verband mit anderen Bauaufgaben erschienenen Thematik eine eigene Serie entwickelt. Die Wiedergabe von Plätzen, die bei Falda nur einen geringen Raum in seinem "teatro nuovo" einnahm, wird im Folgenden immer mehr Gewicht bekommen.

Der Vorrang, den Vasi den Plätzen vor den Basiliken gibt, die traditionsgemäß an erster Stelle stehen, erklärt sich mit aus dem sehr ausführlichen Vorwort. Hier wird als Ursprung der Piazza das Forum angeführt, dessen Funktion bestimmt wird als ein Bereich, wo Rechtspflege getrieben wurde wie auch der Verkauf von Waren. Wie das Forum eine übergeordnete Einheit - der religiöse Kontext mit den Tempelbauten ist hier ausgelassen - bildet, so wird auch dem Platz diese Rolle im modernen Rom zugesprochen, womit der Vorrang vor den Basiliken gerechtfertigt wäre.

Die Funktionen der Plätze werden im Folgenden beschrieben: "... servano a' Mercati, al traffico, ed all' ornamento di Roma, ma non alle Lite ... Altre Piazze per solo abbellimento furono formate ..." Als Kriterium für die Auswahl der abgebildeten Plätze soll gelten "principali e quelle che sono destinati a qualche uso".

Ein genaues Eingehen auf die Funktionen, wie hier im Vorwort als Programm formuliert, findet sich neben der Erklärung des Namens und der Bausituation in der Antike auch in den die Abbildungen jeweils begleitenden Texten.

Hiermit werden die Plätze in ihrem aktuellen Nutzungszusammenhang beschrieben und auch dargestellt, d.h. es wird die Aufgabe bestimmt, die sie im Zusammenhang der Stadt im 18. Jh. wahrnahmen. Von einer rein historischen Beschreibung, wie sie bei "Porte e Mura" gegeben war, ist hier ein wichtiger Schritt hin zur Wiedergabe einer städtischen Realität vollzogen. Aussagen, die für die ästhetischen Qualitäten der Plätze einen Sinnzusammenhang liefern würden, finden sich leider nicht.

Zitiert seien einige Beispiele für Nutzungsangaben bei den Plätzen. Zum Beispiel die Aussage zur Piazza Colonna: "Non vi è luogo di Roma più frequentato di questo, in cui concorrono tutte quelle persone, che intervengono ai Tribunali della vicina Curia Innocenziana. Qui fan capo per la frequenza del Popolo i Ciarlatani, ed altre persone, che impongono al

Volgo." Beim Campo Vaccino wird in einem Viertel der gesamten Beschreibung genau auf die Viehmärkte hingewiesen, die hier stattfinden: jeden Freitag Rinderverkauf, zu Ostern "Agnelli e Castrati" und im Winter Schweine. Zur Piazza di Monti weist der Autor auf den "picciol Mercato per comodo del basso popolo che questo Rione abita" hin.

Dieses sehr genaue Eingehen auch auf soziale Strukturen im Text wird sich in den anderen Serien wesentlich seltener finden. In den Abbildungen geht Vasi auch nicht immer auf diese Markthinweise ein, sondern bleibt vielfach in einer etwas allgemeinen Ausstattung der Plätze.

Daß zwischen diesem unbekannten Textautor und Vasi aber enger Kontakt herrschte, zeigt sich u.a. bei der Wiedergabe der Piazza S. Pietro, wo der Text zur mißglückten Abbildung von Vasi lautet: "Per la cui vastità e magnificenza si è pensato mostrarne un sol fianco, potendosi in tal modo meglio comprendere il nobile decoro, che fa questa Piazza alla gran Basilica Vaticana."

Im Vorwort wird auf die Anordnung der Plätze hingewiesen: von der Piazza del Popolo ... "all' ingresso della Porta più frequentata da' Forestieri, e da questa si fara passaggio alle altre, nella maniera che seque."

Vergleicht man die Reihenfolge der verschiedenen Plätze, zeichnet sich ebenso wie bei den Stadttoren wieder ein Wegsystem ab, wie ja schon oben angekündigt ... "si fara passaggio". Weitere Hinweise finden sich allerdings nicht mehr.

Schon bei den Toren hatte Vasi ein einfaches und sehr logisches Wegsystem benutzt, das von der Porta del Popolo ausging, und dieses Tor wird auch im Folgenden vielfach der Ausgangspunkt für Serien sein. Nach dem vorliegenden Material scheint es im 18. Jh. Vasi gewesen zu sein, der zuerst den Ankunftsart der Fremden auf sehr einleuchtende

Weise an den Anfang seiner Serien setzte. Das Wegsystem, das wieder in den Stadtplan eingezeichnet wurde, endet bei der Piazza di Spagna, wo "fa capo la maggior parte degli Oltramontani per esser quivi d'intorno molte locande", eine Argumentation, der sich schon die Wegsysteme der Guiden gebeugt hatten.

Stellte die etwas willkürliche Festlegung auf 20 Ansichten bei den Toren eine sinnvolle Zahl dar, so können 20 Plätze nur eine kleine Auswahl aus der Vielzahl der römischen Plätze bringen. Vasi mußte sich so auf die wichtigsten beschränken, wobei er einige selten erwähnte kleine Plätze mit abbildete wie z.B. Piazza Guidea und Piazza alli Monti.

Ansichtenserien, die Kirchen bringen, haben eine lange Tradition. Auswahlkriterium für diese Folge - Vasi geht im Vorwort nicht näher darauf ein - sind der in die Anfänge des Christentums reichende Ursprung des Kirchenbaues und der bedeutende Rang in der Hierarchie der römischen Kirchen.

Elf der wiedergegebenen Kirchen, darunter vier Basiliken, zählen zu den prinzipalen Stationskirchen und vier zu den sekundären. Von den 18 Kirchen weisen nur drei ebenfalls sehr alte Kirchen nicht diesen hohen Rang auf. Um zugunsten des theologischen Programmes wichtige Stationskirchen wiederzugeben, verzichtet Vasi hier auf eine Behandlung von modernen, einem größeren Kreis von durchschnittlichen Besuchern bekannten Kirchen, wie z.B. Il Gesù und S. Ignazio, wie sie sich auch in der Serie von 1748 von Piranesi finden. Vasi bringt statt dessen mit S. Eusebio und SS. Pietro e Marcellino selten abgebildete Bauten.

Erstaunlich bleibt, daß Vasi nicht alle Basiliken in dieser Serie wiedergibt, die sich sonst geschlossen auch in vielen kleinen Serien finden. Hatte der Künstler ein

künftiges Programm vor Augen, in dem auch diese Kirchen abgebildet werden sollten?

Dieses theologisch orientierte besonders auch für Pilger interessante Programm erhält in Texten oft nur bedingt eine Stütze. Über St. Pietro wird sehr ausführlich berichtet, aber die eineinhalb von zwei Seiten, die bei S. Clemente Problemen der Altertumswissenschaft gewidmet sind, zeigen wieder die starke Beachtung der Archäologie auch in dieser Serie.

Ein Motiv für die festgelegte Reihenfolge der Kirchen zeichnet sich nicht deutlich ab. Der Pilgerweg ist zwar, was die Basiliken angeht, eingehalten, aber die ersten Kirchen nach S. Pietro erscheinen etwas willkürlich zusammengesfügt. Die auf S. Maria Maggiore folgenden Bauten hätten im Zusammenhang mit den Pilgerkirchen in einem geschlossenen Wegsystem stehen können. Da die Kirchen aber auch in einem Wegverband stehen, wurden sie zur Anschaulichkeit ebenso auf dem Stadtplan eingetragen. (Stadtplan II)

Vasi geht im Vorwort zu "I palazzi e le vie più celebri di essa", wobei "essa" die Stadt Rom meint, nur auf die Paläste und nicht auf die Straßen ein. Ebenfalls bringen die 20 Titel auch nur Palastnamen, und keine einzige Straße ist zu der Hauptunterschrift als Ergänzung dazu vermerkt. Straßen sind natürlich dadurch abgebildet, daß die Paläste nicht in einem Freiraum stehen, sondern im Innenbereich der Stadt, und wie viele andere Objekte sind sie auch vielfach nach dem Zahlensystem unter der Abbildung aufgeführt. Dies gilt für die anderen Bauaufgaben wie z.B. die Kirchen aber ebenso.

Im Text wird nur zweimal deutlich auf Straßen hingewiesen: Beim Palazzi Gaetani wird die Via Condotti hervorgehoben als "molto bella, e piana è l'accennata Strada", und beim

Palazzo Massimi detto delle Colonne wird die Via Papale erwähnt, die vom Quirinal zu S. Pietro führt.

So erscheint die Zusammenlegung von Palästen und Straßen eher wie eine Verlegenheitslösung, um auf die für das Stadtbild so wichtige Straßenstruktur wenigstens an einer Stelle der Serie hinzuweisen.

Die Auswahl für die wiedergegebenen Paläste erfolgt, wie Vasi im Vorwort darlegt, nach den Kriterien: "solamente i più rinomati, e coſpicui Palazzi viſerbandomi a dimostrare, e trattar degli altri più opportunamente, quando occorrerà far vedere quegli edifizj ſacrj, a cui ſono uniti o vicini".

Vasi hebt die Schönheit der Paläste hervor, die sich zum Teil über antiken Überresten erheben, und preist den übernommenen alten römischen Skulpturenschmuck. So sei es den modernen Palästen gelungen, "... a superare le antiche magnificenze".

Obwohl Vasi im Vorwort extra darauf hinweist, daß er nicht mehr die Zeit zur Verfügung habe, lange Erörterungen zu archäologischen Fragen vorzulegen, bleibt er trotzdem seiner Vorliebe für die Altertumskunde treu.

So beginnt der Künstler die Serie auch mit dem einst größten Palast, dem Palazzo Augustale detto Maggiore auf dem Palatin, den er als das Vorbild des Palastbaues darstellt. Daran fügt er den Quirinalspalast, womit der Papstpalast als Nachfolgerbau des Kaiserpalastes dargestellt wird und damit den Herrschaftsanspruch des Papstes unterstützt.

Von hier aus beginnt ein Wegsystem, das zunächst die Paläste rechts vom Corso aufführt, um dann die Bauten links der Straße und bei der Via Giulia darzustellen. (vgl. Stadtplan II) Endpunkt ist der Campidoglio, wobei Vasi wohl mit Absicht einen Höhepunkt des römischen Palastbaues an das Ende stellt, denn er hätte die kapitolinischen Bauten

nach dem Palazzo San Marco behandeln können. Durch die Setzung eines so bedeutenden Baues an das Ende der Reihe kommt es zu keiner Rangfolge der Paläste. Wollte Vasi Schwierigkeiten mit den einzelnen potenten Familien ausweichen?

Der Text bringt trotz Vasis Einschränkungen erneut lange Passagen zur Antike. So ist es auch wieder kein Einzelfall, daß von den zwei Seiten Text zum Palazzo Borghese wieder eineinhalb Seiten archäologischen Fragen gewidmet sind. Die wenigen Zeilen, die verbleiben, geben Information über die Lage des Einganges und z.T. über die Funktion verschiedener Nebenbauten. Auf die wichtigsten Repräsentationsräume und vorgenommene Veränderungen wird hingewiesen, wobei Sammlungen jeweils relativ genau aufgeführt werden.

Zum Abschluß des ersten Bandes bringt Vasi als fünfte Serie "li Ponti e le vedute sul Tevere". Er faßt unter diesem Titel zwei Themenkreise zusammen, die in den traditionellen Serien als kleine Untergruppen erscheinen die "ponti" und "porti".

Die Zusammenstellung dieser Serie stellt in besonderem Maße eine eigenständige Leistung Vasis dar. Zum ersten Mal erhält hier der Tiber in einer graphischen Serie größeres Gewicht. Der aus Holland stammende Vedutenmaler von Wittel hatte in der Tradition seiner Heimat und unter dem Einfluß von Venedig begonnen, Ansichten vom Tiber zu malen. Die reiche Zahl an überkommenen Gemälden weist auf den großen Erfolg hin, die diese Neuentdeckung des Flusses für die Ansichten hatte, und sicher hatte dies auch Einfluß auf Vasis Arbeit.

Es ist erstaunlich, daß die Wiedergabe des Flusses nach Vasi kaum noch wiederaufgegriffen wird.

In dieser so geringen Zahl von Ansichten, die die Funktionen und ästhetischen Qualitäten des Flusses darstellen, liegt sicher u.a. eine Ursache für das Desinteresse der Bevölkerung bei der die Flußlandschaft völlig zerstörenden Kanalisierung des Tiber nach der italienischen Einigung.

Im Vorwort beginnt Vasi wieder mit einer Schilderung der großen Bedeutung, die die Antike dem Tiber beimaß, da Rom dem Fluß ja seine Entstehung verdankte. Die Ruinen antiker Bauten zu Seiten der Ufer sollen die "Romana Grandezza" vorführen, d.h. Hauptthema soll hiermit die antike römische Architektur sein.

11 Brücken, 3 Häfen, verschiedene Uferstücke werden abgebildet, wie auch 4 Kirchenbauten. Ordnungssystem ist hierbei eine Wegstrecke, die mit drei Brücken über den Aniene beginnt und dann von Ponte Milvio bis zur Basilica di S. Paolo dem Tiber flußabwärts folgt. Um die verschiedenen Bauten zu sehen, könnte die Strecke also hier auch einmal im Boot zurückgelegt werden. (Stadtplan II.)

Es sind also recht verschiedene Bauaufgaben, die Vasi diesmal in einer Serie zusammenstellt. Er gibt in den Texten keine weitere Begründung dafür an und spricht bei der Ansicht von S. Paolo fuori le mura nur vom "ultimo ornamento del Tevere". Eine ganze Reihe von Abbildungen zu dieser Serie hatte Vasi schon vor 1747 vollendet. Ob die etwas aus dem Rahmen fallende Zusammenstellung wohl hierin ihren Grund hat?

Die einzelnen Texte beschäftigen sich Vasi'scher Tradition gemäß ausführlich mit der antiken Vorgeschichte, doch an verschiedenen Stellen geht der Künstler auch auf die Situation des Tiber in Rom des 18. Jh. ein.

So lobt Vasi im Text zur Ponte Milvio die Qualität des Wassers, das gut trinkbar sei, wenn sich die Erdrückstände abgesetzt hätten: "E' ancora salubre quest' acqua a chi

l'usa l'Estate per bagnarvisi, giovando notabilmente al
fegato per le molto acque minerali, e medicinali, che per
il suo lungo corso, come, dicemmo, prende da altri fiumi."
Ebenso hebt er die Schiffbarkeit hervor und weist bei den
Häfen nicht nur auf die Baugeschichte, sondern zugleich
auf die verladenen Güter hin.

Mit den vielen Hinweisen auf Getreidemühlen im Fluß und
Fährdienste zum Übersetzen, die sich auch in den Abbildun-
gen wiederfinden, zeigt sich Vasi auch wieder mit der ak-
tuellen Lebenssituation in Rom vertraut. Hierzu gehört
auch, daß der Künstler an das Ende seines Textes eine Ta-
belle mit den Tiberüberschwemmungen seit der Antike bringt
und auf die entstandenen Schäden hinweist.

Die ersten vier Serien des zweiten Bandes stellen, jeweils
sehr genau und sorgfältig ausgearbeitet, Institutionen des
päpstlichen Rom vor. Vasi muß ein profundes Studium der
Kirchengeschichte betrieben haben, um diese wie ein theo-
logisches Sachbuch anmutenden Texte zu schreiben und die
Abbildungen danach auszusuchen. Das plötzliche Aufgreifen
von archäologischen Fragen, die häufig mit dem abgebilde-
ten Gegenstand gar nichts zu tun hatten, so wie es in dem
ersten Band geschah, findet sich hier nur in ganz wenigen
Ausnahmefällen.

In "Le chiese parrocchiali" beginnt Vasi im Vorwort mit
der Geschichte der ersten Priester und ihrer Befugnisse.
Er führt dann in dem die Abbildungen begleitenden Text al-
le römischen Pfarrkirchen vor und wählt hieraus 20 Kirchen
zur Abbildung aus. Gliederungssystem sind die rioni, die
Vasi in auf alter Tradition beruhender Reihenfolge abhan-
delt. Raum zu kunsthistorischen Ausführungen zum Kirchen-
bau findet sich hier nicht. Warum Vasi bestimmte Kirchen
zur Abbildung auswählte und andere nicht, läßt sich nicht
begründen. So widmet er z.B. bei der Besprechung der rioni
"Colonna" S. Maria in Aquiro einen ausführlichen Text und
bildet anschließend San Lorenzo in Lucina ab.

Vor die Pfarrkirchen noch setzt Vasi als erstes das Lateransbaptisterium, um den einleitenden Text mit den Aufgaben des Priesters mit einem der frühesten Beispiele einer Taufkirche zu illustrieren.

Die siebte Serie stellt alle wichtigen römischen Mönchsordenskirchen vor. Vom Ursprung der Orden bis über die Gründung der Societas Jesu hinaus beschreibt Vasi die Entwicklung in den begleitenden Texten, wobei er je nach Bedeutung des Ordens ein oder zwei Klöster abbildet. Gliederungssystem ist hier die zeitliche Aufeinanderfolge der verschiedenen Ordensstiftungen. Wie schon in der vorhergehenden Serie sind auch hier keine kunsthistorischen Beschreibungen zu finden. So sind z.B. in dem Text zu S. Maria della Traspontina nur 5 Zeilen von 3 1/2 Seiten dem Kirchenbau gewidmet.

Die achte Serie, die die Nonnenklöster behandelt, ist genau so wie oben angelegt. Wieder wird die Geschichte der Orden behandelt, werden Beispiele zur Abbildung gesucht und diese nach der Entstehung der Nonnenorden gegliedert. Im Unterschied zur siebten Serie wird aber etwas ausführlicher auf die Kirchenbauten eingegangen.

In der neunten Serie versucht Vasi bei der Abbildung der Institutionen von Rom diese als höchstes Beispiel von Nächstenliebe darzustellen. Das Vorwort wie der begleitende Text sind eine einzige Laudatio: "... onde fioriscono le scienze, e le virtù morali, sembrando Città un continuato esercizio di pietà e per così dire, un mercato di misericordia".

Vasi beginnt mit den verschiedenen Unterrichtsanstalten, wie dem Archiginnasio della Sapienza, wobei er im Text wieder sehr systematisch mit den Anfängen des Schulwesens in der Antike einsetzt. Eingehend behandelt er auch die Rolle dieser Institutionen in der Gegenreformation.

Auf die päpstliche Kunstförderung wird bei der Abbildung der Accademia di Francia eingegangen, und das Krankenhauswesen an Hand von 5 Beispielen besprochen. Die Serie endet mit 2 Armenhäusern und an letzter Stelle, wieder als großes Wohl für die Armen gepriesen, der öffentlichen Bank "Monte di Pietà".

Anmerkungen zur Baugeschichte und damaligen Ausgestaltung der besprochenen Bauten sind wieder kaum zu finden.

Wie Vasi vorher in der Art eines Handbuches die Pfarrkirchen und Klosterkirchen behandelt hatte, so stellt er hier ein Kompendium der mit Erziehung, Krankenpflege und anderen sozialen Aufgaben betreuten Institutionen vor. Genau wie bei den anderen Serien verlangt ein solcher Überblick, auch wenn er so unkritisch wie hier erfolgt, eine genaue Kenntnis der gegebenen Situation in der Stadt. Es werden sich vermutlich nicht schwer Texte finden lassen, die Vasi als Vorlage gedient haben, da bei seiner intensiven Beschäftigung als Stecher nur wenig Zeit zur Verfügung stand. Vergleicht man aber z.B. den Text des "Tesoro Sagro" an Hand der Besprechung einer Kirche mit dem Text der "Magnificenze", so finden sich keine Übereinstimmungen.

So muß diese Zusammenstellung von religiösen Institutionen erst einmal als eine große Leistung Vasis angesehen werden.

Um die Bauten nach inhaltlichen Aspekten zusammenzustellen, verzichtet Vasi bei allen vier Serien auf ein Wegsystem.

Als Letztes greift Vasi ein häufiger als Einzelserie behandeltes Thema auf "Ville e giardini più rimarchevoli".

Zur Beschreibung der Bauaufgabe setzt Vasi im Vorwort wieder in der Antike ein und schildert den Ursprung und

die verschiedenen Typen der römischen Villa. Als schönsten zeitgenössischen Villenbau preist Vasi am Ende einen "urbana" genannten Typ, wo der Besitzer selbst residiert: "...poichè col pregio degli antichi avanzi, e monumenti, resta ormai insuperabile la magnificenza ed il decoro, tanto nell' amenità dei viali e fontane, quanto nella esorbitante quantità di statue e meravigliosi lavori antichi in marmo ..." Wie schon in den Texten zu den Serien des ersten Bandes verleihen antike Überreste den modernen Bauten erst die überragende Qualität, womit Vasi im Grunde immer noch von einem Vorrang der antiken Architektur überzeugt ist.

Vasi beginnt die Serie wie bei den Palästen wieder mit dem Besitz des Papstes, und zwar hier dem Vatikan, dessen Anlagen genau beschrieben und mit zwei Abbildungen vorgestellt werden. Von dort setzt ein Wegsystem ein, das zunächst Villen außerhalb der Mauern behandelt, um dann, beginnend mit den päpstlichen Gärten auf dem Quirinal, nach etwa der Hälfte Villenanlagen innerhalb Roms darzustellen. (Stadtplan II.) In dem Bestreben, mit den Ansichten möglichst viel Information zu liefern, stellt Vasi z.B. beim Casino des Marchese Sacchetti nicht die jetzt existierende halb verfallene Ruine vor, sondern eine Rekonstruktion des Baues. Ebenso fügt er an verschiedenen Stellen Grundrisse ein. Große Aufmerksamkeit widmet Vasi dem Raffaelsbau Villa Madama durch zwei Abbildungen. Er läßt sich hier und an anderen Stellen von stilgeschichtlichen Fragen lenken und versucht nicht, dem besitzenden Adel zu schmeicheln.

Die die einzelnen Bauten beschreibenden Texte widmen zwar wieder archäologischen Fragen Raum, aber nicht in dem hohen Maße wie bei den Palästen. Über eine knappe Beschreibung von Casino und Garten geht der Text meist nicht hinaus. Funktionszusammenhänge, Begründungen von ästhetischen Formen finden sich nicht.

Nur im Text zur Villa Borghese wird ausführlich auf die Gartenanlage eingegangen: "Nel terzo recinto poi vi sono deliziose vigne, boschetti di varie sorti, parchie per lepri, capri, daini e cervi, uno spazioso lago per anatre e cigni, ragnaje grandi e piccole ..."

c) Piranesi "Varie Vedute di Roma" und "Vedute di Roma"

An den Beginn soll die Besprechung einer Serie gestellt werden, zu der Piranesi zwar etwas mehr als die Hälfte an Ansichten erstellte, auf deren Zusammensetzung er aber vermutlich keinen Einfluß hatte. Bei Herausgabe der "Varie Vedute di Roma" war Piranesi erst 28 Jahre alt und noch nicht weiter in Rom bekannt.²⁴⁾ Die Initiative zu diesem Unternehmen ging wohl allein von dem Graphikhändler Fausto Amidei aus, der auch noch Duflos, Bellicard und Le Geay Ansichten zur Serie verfertigen ließ.

Diese einfachere und recht durchschnittliche Serie wurde zu einer ausführlicheren Vorstellung ausgewählt, um die Zusammensetzung einer mittelmäßigen Serie anschaulich machen zu können, die dem Gros der um die Jahrhundertmitte erstellten Vedutenserien entspricht.

Die 92 Ansichten beginnen mit 51 Abbildungen zum modernen Rom, an die sich 41 zur antiken Stadt anschließen. Untergliederung ist im ersten, modernen Teil eine nicht immer eingehaltene Bauaufgabengliederung. An die 17 Kirchen zu Beginn schließen sich, von einigen anderen Bauaufgaben durchsetzt, Häfen und Brunnenanlagen an. Darauf folgen 10 Paläste und eine Reihe von Gebäuden mit verschiedener Funktion, u.a. 5 Villen.

Der Bereich der antiken Themen, die häufig auch nach Bauaufgaben untergliedert sind, wie z.B. Tempel, Triumphbögen, Grabanlagen etc., ist hier bis auf einige an den Anfang gesetzte Tempelanlagen willkürlich gemischt. Ein Wegsystem ist nicht zu entnehmen.

Auch die Untergliederung bei den Kirchen und Palästen ist willkürlich. Weder eine Bedeutungshierarchie, noch eine Wegfolge, noch sonst ein System läßt sich hier erkennen. Nur jeweils das erste Blatt der Bauaufgabe bringt den wichtigsten Bau der Reihe. Bei den Kirchen ist es St. Pietro

und bei den Palästen der Palazzo Pontificio auf dem Quirinal.

Einem fehlenden weitergehenden inhaltlichen Konzept entspricht der Wegfall von begleitenden Texten, ebenso wie die anspruchslose äußere Form. Die Blätter sind nur von recht kleinem Format. Eine mit so geringem Aufwand erstellte Vedutenserie konnte natürlich um einen wesentlich niedrigeren Preis abgesetzt werden als z.B. die Serien von Vasi.²⁵⁾

Das große Vedutenwerk von Piranesi, das bei seinem Lebensende 137 Ansichten aus Rom und der Umgebung umfaßte, ist eine kontinuierlich herangewachsene Sammlung, der kein zu Beginn festgelegtes Konzept zugrunde lag. Die "Vedute di Roma" haben damit einen ganz anderen Charakter als die vielen Werke zur antiken römischen Architektur, die Piranesi verfertigte. Diese Arbeiten, vielfach mit wissenschaftlichen Texten von Piranesi selbst versehen, wurden von ihm genau vorgeplant und noch längerer Arbeitszeit als geschlossene Bände vorgelegt. So waren z.B. Einzelblätter von "Della Magnificenza ed Architettura dei Romani" nicht zu erwerben.

Zur Serie der römischen Veduten liegen keine erklärenden Texte vor; zum Verkauf wurden besonders Einzelblätter angeboten, wie auch die gerade zu der Zeit verfügbaren Zusammenstellungen.

Ein Gliederungssystem mußte so dem ständigen Wachstum der Serie Raum geben, eine Festlegung der Reihenfolge der Blätter z.B. durch fortlaufende Numerierung wäre völlig sinnlos gewesen.

Eine Orientierungshilfe für die jeweiligen Zusammenstellungen bilden die Kataloge, die Piranesi in Abständen von seinem Gesamtwerk drucken und die er zum Kaufanreiz verteilen ließ.

Hier erschienen - als Beispiel sei der der Academia di S. Luca gewidmete Katalog genommen - die Werke wie z.B. Antichità Romane und die Carceri als geschlossene Komplexe, ohne Einzelaufzählungen der abgebildeten Monumente.²⁶⁾ Abb. 13. Unter der Überschrift "Vedute di Roma" hingegen erfolgt der Hinweis auf den Preis von zweieinhalb Paoli pro Blatt, und anschließend werden alle Blätter einzeln aufgeführt.

Gliederungssystem sind die Bauaufgaben, hier allerdings nicht wie bei den Verkaufskatalogen des späten 16. Jh. alphabetisch aufgelistet, sondern nach einem Rangordnungssystem. Es beginnt bei den Bauten der Moderne, an deren Anfang die Basiliken stehen, darauf folgen Plätze, Brunnen und als Letztes die Villen. Es zeigt sich hier, daß die Plätze, die bis dahin als eigene Bauaufgabe meist untergingen, nach Vasi nun auch bei Piranesi einen bedeutenden Raum in der Aufzählung einnehmen.

Die Anordnung der einzelnen Kirchen, Plätze etc. folgt ebenfalls nicht einem alphabetischen System, sondern scheint in etwa die Bedeutung der Bauten zu beachten. So steht bei den Kirchen St. Pietro an erster Stelle. Darauf folgen nach Einschlebung von S. Paolo die beiden nächst-wichtigen Basiliken S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore; die weniger zentralen Basiliken bilden den Abschluß. Bei den Plätzen beginnt Piranesi mit der Piazza del Popolo. Die Reihenfolge ist aber nicht ganz klar, Piranesis Katalog und der später herausgekommene von seinem Sohn widersprechen sich hier, und eine Bedeutungshierarchie ist auch bei nur wenigen Beispielen kaum genau festzustellen.²⁷⁾

Die Reihe der Paläste fängt an mit dem Palazzo Farnese; daran schließen sich die beiden Papstpaläste Palazzo della Consulta und Palazzo Montecitorio, gefolgt von vier weiteren Palästen.

Die Voraneansetzung der päpstlichen Bauten könnte wieder Momente einer Bedeutungshierarchie in sich tragen, wobei die Bedeutung eines Baues natürlich sich auch niederschlägt in der Nachfrage nach Abbildungen. Die gängigsten Themen sind auf diese Weise leicht auffindbar.

Die antiken Bauwerke sind ebenfalls nach Bauaufgaben aufgeführt. Grabbauten, Foren, Tempel und Triumphbögen z.B. stehen jeweils zusammen. Die Reihenfolge der einzelnen Bauaufgaben zu begründen, fällt allerdings durch Abweichungen in den Katalogen von Giambattista und Francesco Piranesi schwer. Das gleiche gilt für die Gruppierung innerhalb der Bauaufgaben.

Mit Hilfe des von Calvesi auf den neuesten Stand gebrachten Katalogs des Vedutenwerks von Focillon soll im Folgenden versucht werden, einen Überblick über die verschiedenen Entstehungsphasen von Veduten zu geben.²⁸⁾

Von 1748, dem Entstehungsjahr der ersten Veduten, bis 1753 erstellt Piranesi fast ausschließlich Ansichten des modernen Rom: die großen Pilgerkirchen, die Plätze, einige Brunnen und Paläste. Er greift hierbei nur die allerwichtigsten Themen auf, die einem breiten Publikum bekannt und ohne Schwierigkeiten abzusetzen waren.

Nach wenigen Ergänzungen des Angebotes in den sechziger Jahren bringt Piranesi 1773 und 1775 noch einmal eine Reihe von Ansichten des modernen Rom. Es sind in erster Linie Wiederaufnahmen von schon früher abgebildeten Bauten, wobei St. Pietro, San Giovanni in Laterano der Campidoglio und die Fontana di Trevi sicher mit zu den beliebtesten Ansichten zählten.

Ein Überblick über das gesamte Angebot an Abbildungen von Bauten des modernen Rom lehrt, welche große Zahl von Ansichten einigen Themen gewidmet sind. Führend ist St. Pietro mit sechs verschiedenen Wiedergaben; aber auch S. Giovanni in Laterano hat fünf und S. Maria Maggiore drei

Fassungen erhalten. Hierbei ändert Piranesi die Standpunkte der Außenansichten und bringt ergänzend Innenansichten.

An die etwas mehr als ein Drittel des Vedutenangebotes ausmachenden Ansichten der Moderne schließen sich in den Jahren bis etwa 1760 antike Bauten innerhalb der Stadt. Wie bei der Moderne behandelt Piranesi auch hier nur die bekanntesten Bauten, und ebenso gestaltet er die bedeutendsten Monumente mehrere Male. So finden sich vier Fassungen des Colosseum, vier Versionen des Pantheon und drei des Septimiusbogens.

Die fast 30 Abbildungen antiker Monumente in der Umgebung von Rom, die im Katalog von Francesco Piranesi aufgeführt sind, entstehen in den sechziger und siebziger Jahren.

Schon Falda hatte seine Serie auch auf die Umgebung Roms ausgeweitet. Mit der Behandlung von Bauten aus Tivoli, besonders dem Sybillentempel und Teilen der Villa Adriana, zeigt sich hier bei Piranesi aber zum ersten Mal eine Entwicklung, die im Folgenden immer stärker werden wird. Den landschaftlichen Reizen von Tivoli zählt auch Piranesi, von dem sonst keine andere zur Landschaft wiedergebende Ansicht bekannt ist, Tribut. Den hierfür empfänglichen Fremden bietet er zwei Wiedergaben der berühmten Wasserfälle an.

Überblickt man abschließend den 1792 von Francesco Piranesi herausgebrachten Katalog aller Veduten Piranesis, zeigt sich, daß der Künstler mit seinen 137 Ansichten, die so viele Wiederholungen bringen, bei einer Bearbeitung der bekanntesten Themen bleibt.

Greift man einmal nur die abgebildeten Bauten heraus, so verkürzt sich das Angebot etwa auf die Hälfte, wobei ein Viertel noch auf die Umgebung entfällt. Es sind im Grunde so nur etwa 33 Gebäude des modernen Rom und 24 der antiken Stadt, die Piranesi abbildet.

Eine großangelegte Wiedergabe der Stadt in der Art von Vasi war hier nicht intendiert, sondern Piranesi wählte nur bestimmte ihn interessierende oder besonders absatzfördernde Bauten aus. Obwohl primär ein Absatz von Einzelblättern betrieben wurde, die auch als Wandschmuck gedacht waren, ist es interessant, daß Piranesi auch schon im ersten Jahre 1748 ein Frontespizio erstellte, das als Vorlageblatt für eine Zusammenstellung dienen sollte.

Die Anlage des Kataloges weist, wenn man ihn z.B. mit einem allein an einer alphabetischen Ordnung orientierten Katalog vergleicht, durch die besonders im Teil zur Moderne verwendete Bedeutungshierarchie teilweise Elemente einer geschlossenen Serie auf. Diese sind aber eher formaler Art. An einer umfassenden Ansichtenserie von Rom, Antike und Moderne betreffend, fehlte Piranesi bei seiner Ausrichtung auf themenbezogene Antikenfolgen mit wissenschaftlichem Anspruch das Interesse.

Piranesis großes verlegerisches Geschick in Bezug auf die Vedute bestand darin, genau den Wünschen des Publikums angepaßt seine großformatigen sehr qualitätvollen Blätter in reicher Zahl auf den Markt gebracht zu haben.

d) Einfluß von Vasi und Piranesi auf die weitere
Entwicklung der Ansichtenserie

Mit Piranesi und Vasi wurden zwei alternative Serientypen vorgestellt, die beide erst nach der zweiten Jahrhunderthälfte abgeschlossen waren. Die Nachwirkungen bis an das Ende des besprochenen Zeitraumes sollen im Folgenden dargestellt werden, und nur von diesen Strukturen stark abweichende Serien werden einzelne Ausarbeitungen im dritten Gliederungspunkt finden.

Petrucchi weist auf drei Auflagen der zweibändigen Ausgabe von Vasi hin, die 1786, 1803 und 1815 herausgekommen seien, ohne leider weitere Angaben zu bringen.²⁹⁾ Drei Serien, die von 1786 und 1803, wie auch eine Ausgabe von 1796 konnten eingesehen werden, wobei leider nur noch die Serie von 1796 geschlossen erhalten war.

Diese Serie, unter Mariano Vasi verlegt, bringt eine auf 100 Abbildungen festgelegte Folge, wo antike und moderne Bauten zu einem Wegschema zusammengefügt sind, das sich genau an Vasis Guide orientiert: "... disposte secondo il metodo dell' itinerario di Roma" wird auf dem Titelblatt angekündigt.

Der "Ittinerario Istruttivo" von Vasi hatte solch große Erfolge erreicht, daß englische und französische Übersetzungen erstellt wurden und der Führer bis weit in das 19. Jh. hinein den Markt beherrschte.³⁰⁾ Das auf acht Tage hin angelegte Wegsystem verband alle Bauaufgaben der Antike und Moderne. Auf genauere Einzelheiten soll nicht weiter eingegangen werden.

Hingewiesen sei nur auf den Beginn der Guide, den Vasi bei der Ponte Molle setzt, der Tiberbrücke, die der Reisende aus dem Norden überschreiten mußte, um dann durch die Porta del Popolo, die schon bei verschiedenen Serien der "Magnificenze" der Ausgangspunkt war, in die Stadt zu gelangen. Zwei weitere Tagestouren beginnen bei der Piazza del Popolo und die fünf übrigen an verschiedenen Orten. Erst ganz am Ende der Wegstrecke wird St. Pietro besucht.

Dieses Wegsystem, das recht gut der Interessenlage eines primär Kunstinteressierten ohne große Pilgerambitionen entspricht - von der Piazza del Popolo führt der Weg den Corso hinunter direkt zum Forum und dann erst weiter zu S. Giovanni in Laterano - nimmt die Ansichtenserie genau auf. An einigen Stellen werden allerdings die Brüche, die durch

unterschiedliche Anfangs- und Endpunkte der verschiedenen Wegstrecken entstehen, etwas gemildert.

Beim Aufblättern der Ansichtenserie, die ohne Text veröffentlicht wurde, da ja die Guide bestand, sind nun wie in einem Filmablauf jeweils die wichtigsten Bauten nacheinander zu sehen. Diese Idee Vasis übte großen Einfluß aus, wie sich später noch zeigen wird.

Bedenkt man, welch umgreifendes Werk Vasi mit seiner Ansichtenserie zusammengestellt hatte, erstaunt es, daß nicht noch mehr Auflagen erschienen sind, die die "Magnificenze" in ihrer ganzen Breite herausbrachten. Anscheinend hatte das Werk Vasis, das für das 18. Jh. geschaffen worden war, keine Lebensmöglichkeit weit über diesen Zeitpunkt hinaus.

Ein anderer Verleger, Franzetti, greift gegen Ende des 18. Jh. die Zusammenstellung von Vasi wieder auf. In seiner Serie "Raccolta di num. 320 Vedute si antiche, che moderne" bringt Franzetti ohne Text jeweils 4 Abbildungen von sehr kleinem Format (5,3 x 8,7 cm) auf einem Blatt. Die auf 80 Blätter zusammengedrängten Abbildungen können so natürlich nur einen geringen Anspruch auf Qualität erheben. Die Zusammenstellungen sind recht willkürlich, weder nach einem Wegsystem, noch auf Bauaufgaben angelegt; verschiedene Wiederholungen des gleichen Themas weisen mit darauf hin, daß die Serie nicht nur geschlossen, sondern auch einzelne Blätter verkauft wurden (S. Pietro z.B. ist auf Blatt 1, 3 und 4 zu finden).

Dies ist aber die einzige Serie, die die große Menge des von Vasi zusammengestellten Materials zumindest abbildet. Vasi, obwohl vielfach genau kopiert, wird hier natürlich, dem damaligen Verständnis von geistigem Eigentum gemäß, nicht erwähnt. Die vielen erhaltenen Exemplare der Serie deuten auf einen kommerziellen Erfolg dieses Unternehmens hin.

Als Einzelserie scheint die erste Serie von Vasi, die die "Porte et Mure" behandelte, in besonderem Maße auf Interesse gestoßen zu sein. Nicht nur bringt Cassini 1779 in seiner Serie eine vollständige Übernahme sowohl vom Thema wie von der Gestaltung her, sondern noch 1835 veröffentlicht ein gewisser Ricchiardelli eine eigene den Mauern gewidmete Serie. Und auch Rossini erstellte ebenso wie Uggeri eine Serie zu diesem Thema.

Die von Piranesi angewendete Gliederung nach der Bedeutungshierarchie der Bauaufgaben, innerhalb derer die Bauten eher willkürlich aneinandergereiht sind, ist eine Strukturierung, die im Folgenden seltener zu finden ist als das Wegsystem. Im 18. Jh. gliedern noch sowohl Barbault als auch Montagu und Cassini auf diese Weise ihre Serien, und das Gleiche findet sich auch im 19. Jh. in einer ganzen Reihe von Beispielen.

Bis auf wenige Ausnahmen geht bei allen Serien der Anspruch an Format und technische Fertigkeit zurück, gar nicht zu sprechen von den künstlerischen Fähigkeiten. Eine Ausnahme macht Barbault, der zumindest vom Format her mit seinen "Les plus beaux édifices de Rome moderne" versucht, mit Piranesi Schritt zu halten. Die große Prachtausgabe, die einen umfassenderen französischen Text bringt, enthält eine thematische Neuheit - die Wiedergabe von Skulpturen in einer Ansichtenserie. Begleitende Texte finden sich ansonsten mit Ausnahme von Uggeri und einigen Rossinifolgen nur noch bei englischen Serien.

Im 19. Jh. ist es dann Rossini, der mit großen Verkaufserfolgen Piranesis Darstellungsweise sowohl vom Format, wie von Technik und Kompositionsweise her zu kopieren versucht. Seine Untergliederung richtet sich hierbei nach der behandelten Thematik. Zum Teil scheint sie willkürlich zu sein, in einigen Fällen richtet sie sich nach den Bauaufgaben, und drei Serien sind nach dem Wegprinzip gegliedert. Die "porte antiche e moderne ..." von 1829 bringen den von

Vasi aufgezeigten Rundgang und die "Antichità Romane" von 1823 ein Wegsystem, das, nur die antiken Bauten wiedergebend, über die Ponte Molle in die Innenstadt führt und dann nach Besichtigung von Monumenten in Außenbereichen zum Forum führt. Rossini hat hiermit eine eigene nicht mehr an Vasi orientierte Wegstruktur aufgebaut.

Besonders deutlich wird das Wegsystem in einer "Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli" benannten Serie von 1839, eine Thematik, die großen Erfolg gehabt haben muß, denn 1840 veröffentlichte Acquaroni ebenfalls eine Serie "Viaggio Pittoresco". Das kurze Stück, das Rossini in seiner Serie in Rom zurücklegt, hält sich dabei genau an den ersten Tag der Vasi-Guida. (Stadtplan III) Die Strecke, die Acquaroni mit 100 Ansichten in Rom zurückgelegt, ist natürlich wesentlich länger. (Stadtplan III) Der Anfang des Wegverlaufes orientiert sich wieder an Vasi, dann aber gegen Ende hört der Rundgang z.B. nicht bei S. Pietro, sondern bei S. Maria Maggiore auf.

Ohne zu sehr in das Detail zu gehen, seien noch zwei Serien hervorgehoben, die ebenfalls ein Wegsystem aufweisen. Moschetti scheint sich in seiner 1843 herausgekommenen "Raccolta di LVI. principali vedute" an Cottafavis 1837 veröffentlichter "Raccolta delle principali vedute ..." orientiert zu haben, wie überhaupt die einfacheren Serien immer wieder Kopien voneinander bringen. (Cottafavi Stadtplan III.)

Diese Serien, die der Entwicklung der Zeit gemäß deutlich überwiegend antike Themen behandeln, beginnen mit einem durchgehenden Wegverlauf erst nach der Abbildung der Pilgerkirchen. Nach ausführlicher Besichtigung des Forum geht es zum Forum Boarium und von dort über die Cestius-Pyramide hinaus aus der Stadt zur Via Appia, um die Gräber zu besichtigen.

Die Hinwendung zum Wegsystem wurde im Unterschied zu den auch häufiger zu findenden Bauaufgabengliederungen ausführlicher behandelt, da damit eine Weiterentwicklung erfolgt war. Die bürgerlichen Rombesucher des 19. Jh., mit weniger Geld und Zeit versehen als ihre adeligen Vorgänger im 18. Jh., verwendeten Guiden und nicht mehr einen persönlichen Führer. Die relativ anspruchslosen Serien, von denen Einzelblätter sich nicht mehr als Wandschmuck - wie Arbeiten von Piranesi, Vasi oder auch Rossini - eigneten, bilden die Illustration zur Guida, so wie Vasi es schon sehr geschickt gegen Ende des 18. Jh. geplant hatte. Eine eigenständige Aussage zur Architektur der Stadt zu machen, dazu sind diese schnell produzierten Folgen für die reisenden Fremden nicht mehr in der Lage.^{30a)} Abb. 13a

3. Sonderarten von Seriengestaltung im 19. Jh.

Neben den gängigsten graphischen Serien, die nach Bauaufgaben und Wegstrukturen gegliedert sind, gibt es noch eine Reihe ganz andersartiger Zusammensetzungen. Einige eher wissenschaftlich orientierte Serien von Rossini und Uggeri bringen Ansichtenfolgen, die nach der Entstehungszeit der Gebäude zusammengestellt sind. So veröffentlicht Uggeri zwei Serien zur Renaissance und eine zur - wie er die Entstehungszeit der ersten Kirche nennt - *Décadence*. Die Zusammenstellung von Rossinis "I monumenti di Roma dal decimo al decimottavo secolo" erscheint allerdings eher als eine Verlegenheitslösung, um vorhandenes Material zu präsentieren.

Einen weiteren Aspekt für Serienzusammensetzung bringt Uggeri in seiner zweiten Serie, wo er aktuelle Ausgrabungen, die unter Pius VII. erfolgten, zusammenstellt. Desweiteren gibt es kleine Serien, die durch Wiedergabe der 1848 von den Franzosen verursachten Zerstörungen aktuelle Veränderungen an neuerer Architektur aufzeigten (Carlo Werner).

Im Folgenden werden zwei von der Anlage der Serie her besonders interessante Beispiele vorgestellt. (Uggeri, Thomas)

Cacchiatelli wurde hier nicht wegen des Serienaufbaus behandelt, sondern wegen des neuen bisher nicht behandelten Stoffes. Als einziger Typ einer alternativen Serie erschien eine ausführliche Besprechung an dieser Stelle sinnvoll.

a) Serie als Vorform zum Comic strip - durch Rom mit
Mylord und Mylady

Die unterhaltsamste Arbeit von Uggeri und wohl mit die originellste Serie im gesamten Angebot des 19. Jh. stellt "Vueés du tour des murs de Rome" dar.³¹⁾ Die Serie muß eine der letzten Arbeiten von Uggeri gewesen sein, da der Künstler 1828 bei der Herausgabe 74 Jahre alt und in seinen letzten Lebensjahren mit den Vorbereitungen zum Wiederaufbau von S. Paolo fuori le mura sehr beschäftigt war.

Die Serie ist Teil der "Journées pittoresques des édifices antiques de Rome et des environs". Zu jedem Ansichtenband steht hier ein ausführlicher Textband zur Verfügung, der eine Guide ersetzen kann. Uggeri spricht bei den "Vues du tour des murs de Rome" vom "journée quatrième". Leider ist der vorhandene noch zu Lebzeiten herausgekommene Katalog zu ungenau, so daß sich die vorhergehenden Tage nicht bestimmen lassen.³²⁾ Vermutlich wurde zu Beginn das Zentrum der Stadt behandelt.

In dem 30 Ansichten umfassenden Abbildungsband als auch im beigefügten Textband ist Uggeri insbesondere in der Lage, seine Erfahrungen als Antikenkenner und Reiseführer illustrierender Persönlichkeiten einzubringen. Die Originalität der Serie besteht weniger in der eigenwilligen Variation des von Vasi zuerst entwickelten Weges um die Stadtmauer, als in der Art, wie diese Strecke überwunden wird und in der Bereitstellung von fiktiven Begleitern.

Aus der Gruppe der reichsten und zahlenmäßig am stärksten vertretenen Gruppe wählt Uggeri zwei fiktive Rombesucher aus: Mylord und Mylady aus England. Ganz an deren Bedürfnissen ist nun die Besichtigung, die auch nicht zu Fuß, sondern standesgemäß zu Pferd erfolgt, orientiert.

Den Beginn legt Uggeri in die Via Sistina, nahe dem Palazzo, den er dort bewohnt. Er begründet auch im Text warum, denn er habe Architekturprojekte vorstellen wollen, was wieder den Konflikt vieler Vedutisten zwischen ihrer inneren Berufung zum Architekten und den äußeren Zwängen zum Broterwerb durch Ansichtenserien zeigt.

Nachdem Uggeri sich quasi mit der Abbildung seiner Wohnung selbst vorgestellt hat, verläuft der Weg über St. Trinità dei Monti und dem berühmten Ausblick vom Pincio, zwei sehr beliebten Themen, von der Porta del Popolo aus wie bei Vasi im Uhrzeigersinn außen um die Stadt (Stadtplan III). Es werden allerdings an verschiedenen Stellen noch andere Themen eingeblendet, und Uggeri verändert auch die Strecke, indem er von der Porta S. Paolo aus den Testaccio und den Hafen Ripa-Grande besucht, von wo aus mit einem Boot über den Tiber übergesetzt wird. Die Serie bringt auf diese Weise zwar nur 13 oder 20 Stadttore in Abbildungen, wird aber durch die Einschübe wesentlich aufgelockerter und eingängiger für ein nicht so streng wissenschaftlich ausgerichtetes Publikum.

Für die Gestaltung des Textes hat Uggeri auch eine ganz eigene Form gewählt. Die Fassung im Dialogstil ist wieder darauf angelegt, den Stoff möglichst lebendig zu vermitteln. Immer wieder werden Mylady und Mylord direkt angesprochen und aufgefordert, hierhin und dorthin zu schauen, dies und das zu beachten.

Uggeri macht so z.B. auf die Promenade unter den Bäumen bei S. Trinità dei Monti aufmerksam und preist ihre Qualitäten für die Römer. Er lobt den weiten Blick und das die Augen erfreuende Grün der Bäume und weist auch zugleich auf den Schutz hin, den das Laubwerk vor der Sonne bietet. Lange Ausführungen macht Uggeri u.a. auch zu der Sitte, Wein im Oktober am Testaccio zu trinken.

Geschickt geht er auf die Heimat von Mylady und Mylord ein, wenn er eine Erklärung über den Tiber mit der Themse verknüpft: "ciò che voi avete in grande nel vostro immenso Tamingi".³³⁾

Sehr plastisch wirken auch Uggeris Aufforderungen an seine Schützlinge, in einer kurzen Ruhepause sich mit Kaffee im Casino Valadier zu stärken und zum Ende der Besichtigung ein Mahl unter einer Pergola einzunehmen. Bewußt suggestiv versucht der Künstler für bestimmte Aussichten zu begeistern, indem er eine stark emotionell gefärbte Sprache verwendet: "ci presenta nella più ricca e seducente prospettiva".³⁴⁾

Es wird noch im Abschnitt über Komposition ausführlich auf bestimmte Aussagen in diesem Text eingegangen werden. Hinzuweisen sei nur noch auf den ans Ende gesetzten fiktiven Brief eines Arztes, in dem Uggeri auf das Problem der Malaria in der Umgebung Roms zu sprechen kommt und sorgfältig Ursache und Möglichkeiten einer Behebung klarlegt. Bei allen Plaudereien liefert Uggeri hiermit ebenso aktuelle Information, wie sich zugleich eine Reihe von Texten zu archäologischen Fragen finden, z.B. zur antiken Mauerungstechnik.

Genau wie Uggeri sehr geschickt im Text auf die Bedürfnisse und Wünsche seiner Käufer einzugehen versucht, genauso bringt er in den allerdings nicht sehr qualitätvollen Abbildungen einige besondere Versionen. In eine Reihe von herkömmlichen Ansichten fügt der Künstler Mylord und Mylady, elegant gewandet lustwandelnd ein. (z.B. S. Trinità dei Monti) Ebenso finden sich beide an verschiedener Stelle hoch zu Pferde mit Diener, von ihrem Führer, Herrn Uggeri, der aus einem Buch in der Hand vorliest, ebenfalls zu Pferde, begleitet. (z.B. Porta chiusa) Abb. 14

Als abschließender Höhepunkt, so wie Uggeri es sieht, wird die Gruppe dann in einem Garten bei St. Pietro gezeigt,

wo Mylord und Mylady neben einer Pergola stehen, in deren Schatten ein großer Tisch mit einem Mahle zur Rast einlädt. Abb. 15 Von hier aus erfolgt der Blick auf die wichtigste Kirche der katholischen Christenheit.

Diese Verbindung der Motive war sicher auch erst im 19. Jh. und wohl auch nur für dem katholischen Glauben etwas distanziert gegenüberstehende Engländer möglich. Es finden sich sonst bei Uggeri an keiner Stelle auf solche Weise gestaltete Ansichten.

In dieser Serie bringt also Uggeri sowohl im Text wie in den Abbildungen eine Gestaltung, die mit allen Mitteln versucht, den Leser anzusprechen. Würde man den Dialogtext wie Sprechblasen aus den Mündern der drei Hauptpersonen aufsteigen lassen, so wäre hier eine Frühform des Comic-Strip gegeben.

Gewiß sind eine Reihe von emotionellen Ausbrüchen bei schönen Ausblicken übertrieben wiedergegeben, und St. Pietro von einer dampfenden Suppenterrine aus gesehen berührt etwas merkwürdig, aber Uggeri schafft es, zugleich ein nicht zu anspruchsvolles Publikum zu informieren und zu unterhalten. In keiner Serie und kaum einer Guida ist von der Malaria die Rede - Uggeri stellt sich dem Problem.

Der persönliche Ton in Text und Abbildung wäre im 18. Jh. nicht denkbar gewesen. Die in Karossen vorfahrenden Herrschaften bildeten eine gesellschaftlich zu weit vom Cicerone entfernte Schicht. Plaudereien dieser Art und Darstellung beim gemeinsamen Mahl wären undenkbar.

Es ist nicht bekannt, ob es in London oder Paris ähnliche Serientypen gegeben hat und inwieweit Uggeri hiervon Kenntnis hatte. Erstaunlich bleibt es, daß Uggeri keine Nachahmer fand, weder in Bezug auf Texte, noch auf Abbildungen. Biedermeierpaare, die sich deutlich als Besucher

von der Umgebung abheben, werden in vielen Fällen abgebildet. Auch läßt sich häufig ein und dasselbe Paar über eine Reihe von Blättern verfolgen, aber nie wird im Text darauf eingegangen, und sie werden immer als außenstehende Fremde wiedergegeben.

b) Ansichtenfolge als Jahreskreislauf

Aus dem Bereich Genre und Stadtdarstellung soll im Folgenden eine Serie vorgestellt werden, die die Bauten der Stadt in einem ganz neuen Ordnungssystem wiedergibt.

Zu Entstehung der Serie sei darauf hingewiesen, daß Antonie J.B. Thomas während eines Aufenthaltes in der Villa Medici von 1816 - 18 eine große Zahl von Aquarellskizzen von der Stadt und ihrer Bevölkerung verfertigte. 1823 edierte der Künstler dann eine Auswahl hiervon mit begleitendem Text in Paris, wobei die Umsetzung in die Lithographie aber von Villain erfolgte.

Hauptgegenstand der Darstellung ist die römische Bevölkerung, die in Fest- und Alltagssituationen vorgestellt wird. Als Gliederungssystem nimmt Thomas das Kalenderjahr, d.h. er beginnt mit der Segnung des "Bambino de l'Aracoeli" zu Anfang des Jahres und endet mit der Wiedergabe der Befana, einer Hexe, die zur Weihnachtszeit den Kindern Gaben bringt.

Die für das Geschehen wesentlichen Architekturszenarien, wie z.B. die Treppe vor S. Maria d'Aracoeli mit einem Teil des Kapitols im Hintergrund beim ersten Thema, werden, einen breiten Raum einnehmend und deutlich erkennbar, wiedergegeben. So erscheinen Bauwerke Roms in einer Aufeinanderfolge, wie sie an den Kirchenfesten, z.B. Carneval (Corso), Ostern (S. Pietro), als auch den jahreszeitlichen

Vergnügungen, z.B. August (Überflutung der Piazza Navona), Oktober (Weinfest am Testaccio) benutzt werden.

Eine Reihe von Themen sind hierbei auch in den Jahreszusammenhang eingeordnet, die zeitlich nicht festzulegen sind. Wurden bis dahin die Bausituationen, abgesehen von Plätzen, in den Serien meist losgelöst von einer spezifischen Benutzung gezeigt, so präsentiert sich die Stadt hier in ihrem Festtagsgewand. Bei dem Durchblättern des Buches soll der Betrachter in einer Viertelstunde mit den optisch effektvollen Höhepunkten des traditionellen römischen Jahresablaufes vertraut gemacht werden.

Thomas stand mit seinem Romjahreszyklus nicht allein, Dubourg hatte schon 1812 in Paris eine 12 Abbildungen umfassende Serie "Une Année à St. Petersbourg" herausgebracht.

Das Interesse an der Genrethematik verbindet sich hier mit der Schwierigkeit, daß der neuen Schicht von bürgerlichen Reisenden zu Beginn des 19. Jh. nicht mehr die Möglichkeit zu langen Aufenthalten gegeben war, wie dem reichen Adel im 18. Jh. Ein Überblick über einen festlichen Jahresablauf aus eigener Anschauung war nicht mehr zu gewinnen. So bildete die Serie den Ersatz. Zugleich fanden die Bauten allein häufig nicht mehr genügend Interesse. Ein äußerer Anreiz war notwendig geworden. Der Erfolg einer Jahreszeitgliederung spiegelt sich auch in der 1822 von Pinelli herausgegebenen Serie "Costumi diversi ...", wo eine ganze Reihe von Themen auf diese Weise geordnet sind.

Aus dem Jahre 1840 ist dann noch ein besonderes Kuriosum bekannt: ein Mosaiktisch, der, dem römischen Zeitsystem von 24 Stunden entsprechend, mit 24 Abbildungen einen Tagesablauf wiedergibt. Welche Themen hier auftauchen, ließ sich leider nicht ermitteln.³⁵⁾

c) Cacchiatelli, "Le Scienze e le arti sotto il
Pontificato di Pio Nono"

Unter der reichen Zahl an Serien im 19. Jh. ist nur diese eine Arbeit bekannt geworden, wo in großem Ausmaß auf aktuelle gerade entstandene oder veränderte Bauten in Rom eingegangen wird, ja diese zum alleinigen Gegenstand auf-rücken. Der Titel zeigt die Tradition der Serie, die sich als übermächtige Eloge an den Papst versteht.

So liegt eine einem Papst gewidmete und nach seinem Bau-vorhaben konzipierte Serie am Anfang der Wiedergaben des modernen Rom (Falda), wie auch am Ende (Cacchiatelli). Mit 200 Abbildungen und 400 Seiten Text, geordnet in vier Bän-den, ist hier die größte einheitlich konzipierte Zusammen-stellung von Ansichten und Begleittext im 19. Jh. gegeben, sieht man von der etwas diffusen Konzeption von Uggeris "Journées pittoresques" und dem späteren Werk von Benoist ab.

Leider sind trotz sorgfältigen Nachforschens keine weiteren Informationen zur Entstehung der Serie bekannt, wie auch die Serie bis jetzt weder von den Abbildungen noch von den Texten in Sekundärliteratur veröffentlicht worden ist.³⁶⁾ Der Verleger ist der auch durch andere graphische Arbeiten bekannte Aurelj aus Rom und nicht - wie vielleicht zu er-warten gewesen wäre - das papsteigene Graphik-Institut, die Calcografia.

Einigen lose zusammenliegenden Ansichten von Cacchiatelli im graphischen Kabinett des Museo di Roma ist ein rosa-farbenes Blatt Papier beigelegt, wo die "Condizione dell' associazione" aufgedruckt sind. Zwei Blätter sollten hier-nach in einem Fasciculum pro Monat herauskommen. Bei dem großen Umfang des Werkes kann dies nur für den Anfang der Serie gegolten haben, denn sonst hätte die Herausgabe 8 bis 9 Jahre gedauert.

Im Vorwort zur ersten Serie preisen die Autoren der Texte F. Cerroti und ein M.C. Pio IX und scheuen nicht davor zurück, Pio IX als den wesentlichen Erbauer der Stadt zu preisen: "... ed eterna ancora e gloriosissima con essi l'avra Colui, che oggi felicemente impera nel Vaticano ... che niun altro pontefice più di lui, abbia mai atteso ad abbellire di fabbriche pe' suoi ordinamenti errette non per questa eterna città ..." ³⁷⁾

In diesem Pio IX. hochlobenden Stil ist auch der weitere Text gehalten. Da die Themen aber sehr breit gestreut sind, lassen sich eine ganze Reihe recht interessanter Aussagen zum Verständnis der Stadt nach der Jahrhundertmitte finden.

Die vier Bände, in die die Serie untergegliedert ist, tragen keine Titel. Sie bringen z.T. fest zusammenstehende Themengruppen, z.T. scheinen sie bunt zusammengewürfelt zu sein. Nur der erste Band, der der alten Tradition gemäß mit 20 Abbildungen von Kirchen in Rom beginnt, und der zweite Band, wo fast ausschließlich antike Ausgrabungen wiedergegeben werden, heben sich hiervon ab. Zum Teil scheinen manche Themen aus topographischen Gründen zusammen zu stehen, da aber auch keine bezeichnenden Titel vor den vier Bänden des Werkes stehen, erschien es zu spekulativ, weiter nach einem Motiv für die Anordnung der Ansichten zu suchen. Vielleicht bildete es für die Autoren auch eine Schwierigkeit, ein Gliederungsmodell für Bauaufgaben zu entwickeln, die vielfach noch nie abgebildet worden waren. Die folgende Analyse basiert darum auf einer Zusammenstellung der Bauaufgaben aus allen vier Bänden.

Wie schon in bezug auf die Einleitung gesagt, sind alle Ansichten zusammengetragen als große Eloge an Papst Pio IX., wobei dies noch besonders unterstrichen wird in den jeweils 2 Seiten pro Abbildung. Meist wird recht ausführlich auf die Geschichte des abgebildeten Gegenstandes eingegangen, und die vorgenommenen Arbeiten werden erklärt.

Der oder die Autoren müssen sich hierfür vorher genau orientiert haben. Vielfach ist auch ein Zeitungsbericht von der Einweihung abgedruckt, was das allgemeine Interesse am Gegenstand, wie auch die Aktualität des Abgebildeten noch unterstreicht.

Was die Serie so bemerkenswert macht, ist der völlige Verzicht auf den Kanon von Abbildungen, die für die Fremden immer wiederholt werden: von St. Pietro über die Piazza Navona, die Engelsburg und den Vestatempel etc. Weder die alten antiken Themen, wenn dort nicht gerade Ausgrabungen oder Restaurierungen erfolgten, noch die barocken Bauten werden hier zitiert, um wie sonst immer als Beispiele für die Großartigkeit der Stadt zu stehen.

Bei Cacchiatelli wird versucht, neben den Restaurierungen die aktuellen Qualitäten der Stadt hervorzuheben. Es scheint, als ob eine Konkurrenzserie zu den großen modernen Städten in Europa erstellt werden sollte.

Bei den antiken Bauten werden, den neuesten Ausgrabungen gemäß, besonders die Arbeiten an Katakomben und frühchristlichen Kirchen vorgestellt. Von den Kirchen sind, da die meisten Veränderungen die Innenausstattungen betreffen, in erster Linie Innenansichten wiedergegeben. Wesentlich interessanter aber als diese beiden Themenkreise, die zusammen mit einer Serie von Ansichten der Gemälde der "Logge Pie" etwa die Hälfte ausmachen, sind die anderen Themen.

Hierzu gehören z.B. die vom Papst durch Neu- und Umbauten geförderten Institutionen, wobei ein Vergleich mit der vorletzten Serie von Vasi, die ein ähnliches Thema hatte, sehr gut den Unterschied zwischen 18. und 19. Jh. veranschaulicht. Wie Vasi bringt auch Cacchiatelli Kollegien zur Priesterausbildung. Hier wie dort finden sich Krankenhäuser und Schulen. Neu aber ist die Darstellung von

Gefängnissen, Friedhöfen und Soldatenunterkünften - sie wären im 18. Jh. wohl in einer solchen Serie kein Thema für Abbildungen gewesen. Und neu, auch als Bauaufgabe, ist die Wiedergabe eines Taubstummenheimes, einer Nervenheilanstalt und zweier Armenhäuser. Deutlich zeigt sich hier, wie die Obrigkeit Institutionen begründet, um charitative Aufgaben wahrzunehmen, die bis dahin von kleineren sozialen Verbänden, wie z.B. der Dorfgemeinschaft und dem Großfamilienverband getragen wurden.³⁸⁾

Sowohl bei dem Gefängnisbau wie der "Nervenheilanstalt" wird im Text auf die Bemühungen des Architekten hingewiesen, den Bau so schön wie möglich zu gestalten. Zu ersterem wird ausgeführt: "Per primo provvedimento toglievasi all' ingresso del Maniconio quell' aspetto di carcere, che vendevalo tanto tetro, ed uggioso anche ai semplici visitatori, e con opportune lavorazioni d'ampliamento e d'ornato gli si dava appunto l'aspetto gajo ..." Die äußere Fassade zumindest soll keinen Anstoß erregen und dem Betrachter angenehm sein.

Cacchiatelli hatte seine Serie "Scienze e arti" benannt. Es ist das erste Mal, daß in einer Romserie der Begriff "scienze" auftaucht. Pio IX wollte in besonderem Maße als Förderer der Wissenschaften gefeiert werden, wobei allerdings ein Großteil der technischen Neuerungen, die er durchsetzte, schon lange in den anderen europäischen Großstädten existierten.

In den Ansichten vorgestellt werden die beiden astronomischen Observatorien in Rom und verschiedene naturwissenschaftliche Museen, wie das Museum für Anatomie, Zoologie, Mineralogie und Physik. Hinzu kommen als Zeugen des technischen Fortschrittes Brückenkonstruktionen, das Post- und das Telegrafenamtsamt und als Krönung menschlicher Leistung der Eisenbahnverkehr und der Gasometer, der das Gas für die städtische Gasbeleuchtung gespeichert hatte.

Auf beide zuletzt genannten Bereiche werden im Text lange Lobeshymnen gesungen. Anlässlich der Abbildung der Bahnstation an der Porta Maggiore wird ausgeführt, daß "... le ferrovie ... sono argomento evidentissimo del grado di civilizzazione, a che le nazioni son giunte, ... provo chiara, ed indubitata della perfettibilità pressochè indefinita dell' ingegno umano ..." Zur Wiedergabe des Gasometers ist zu lesen: "... e poichè non 'è contrada in Roma, che non vendasi interessante per antiche gloriose memorie, e fra le più interessanti interessantissima senz' altro e questa, in che s'innalza il nuovo edificio pella distillazione, e svolgimento del gas, ... a nuovi fatti ... della perfettibilità dell' ingegno umano".

Die totale Fortschrittsbegeisterung führt hier sogar dazu, daß die gewiß nicht unter ästhetischen Ansprüchen errichtete Gasometeranlage, die in vielen anderen Städten auch schon existierte, zur "interessantissima" Ansicht der Stadt Rom wird. Abb. 16. Solche emphatischen Ausrufe finden sich sonst zu keiner anderen Abbildung.

Hiermit erklärt sich unter anderen auch noch einmal, warum in dieser Serie auf so viele der "klassischen" Ansichten verzichtet werden konnte.

Auf wirtschaftliche Fragen wird im Text zweimal eingegangen, und zwar bei den zwei Abbildungen der Tabakfabrik, die sehr ausführliche besprochen wird - selten finden sich zwei Abbildungen eines Themas - und bei der Wiedergabe einer Landwirtschaftsschule. Hier klingt auch zum einzigen Mal eine leichte Kritik an, als die Agrarpolitik der Päpste besprochen wird, die kaum Geld in die Landwirtschaft investierten.

Das Bild von Rom, das nach Durchblättern dieser Serie entsteht, ist das einer dem Fortschritt zugewandten Stadt, bei der die wirtschaftliche Grundlage allerdings sehr un-

klar bleibt. Große Basiliken, antike Ruinen sind zwar vorhanden aber gleichberechtigt stehen ihnen die Neubauten gegenüber. Nun trägt diese Serie zwar den Titel "Le scienze e le arti sotto il Pontificato di Pio IX.", und man könnte argumentieren, daß notwendig keine anderen Themen Eingang finden konnten. Aussagen aber, wie die zum Gasometer, zeigen doch, daß hier nicht nur eine zufällige Auswahl vorliegt, sondern fast eine Art Bekenntnis zu einem modernen Rom, das existierte, jedoch von den Reisenden weitgehend ignoriert wurde.

So nimmt es auch nicht wunder, daß diese Serie nur noch einmal 1865 wiederaufgelegt wurde und dann anscheinend bis heute fast in der Versenkung blieb. Die dort dargestellte Thematik traf nicht auf das Interesse der Reisenden, die die Stadt mit Kunst und Archäologie in Verbindung brachten und am realen Leben wenig interessiert waren, zu dem die Serie einen gewissen - wenn auch papistisch orientierten - Einstieg gegeben hätte.

4. Ende der großen Serienkonzepte

a) Serienzusammensetzung bei den Landschaftsmalern

Krönig führte zu Corot aus, daß die Gemälde des Künstlers, der sich 1825 - 1828 in Rom aufhielt, mit der neuen Freiheit der malerischen Auffassung die Aufhebung des zyklischen Charakters der Ansichten brächten.³⁹⁾

Inwieweit Corot jetzt nur noch Einzelbilder erstellte oder ob auch weiter sich Zyklen finden, kann, da keine Gesamtübersicht über das römische Corot-oeuvre besteht, nicht beurteilt werden. Auch von den zwanziger / dreißiger Jahren sind noch Ansichtenzyklen in der Ölmalerei bekannt (Dillis, Reinhart). Es erscheint schwierig, hier einen genauen Zeitpunkt festzulegen.

Einen wesentlichen Faktor für den Wegfall von im Zyklus verbundenen Romansichten im Bereich der Ölmalerei, wie auch für Umformungen der graphischen Serien stellt sicher das Vordringen der Landschaftsmalerei dar.

Wie sich dieses auf die graphischen Serien genau auswirkte, soll am Beispiel von den Ansichtenfolgen von Dies, Reinhart, Mechau (1792 - 98) und von Koch (1810) näher erläutert werden.⁴⁰⁾

Bei der Serie von Dies, Reinhart und Mechau liegt der Glücksfall vor, daß sich die Korrespondenz zwischen dem für die Entstehung der Serie verantwortlichen Reinhart und dem Verleger Frauenholz aus Nürnberg erhalten hat und in Auszügen veröffentlicht wurde.⁴¹⁾

Nach dem recht umfangreichen vorliegenden Material wird über die Thematik der Serien nur sehr allgemein gesprochen. Letztlich ist nach den veröffentlichten Briefen nur die Festlegung zu entnehmen "... daß diese römischen Gegen-

stände von uns dreien in Rom gearbeitet sind ..."42) und weiter oben wird von Prospekten von Italien gesprochen, wie wohl der Originaltitel der Ausgabe 1792 - 1798 lautete. Es scheint, als ob Frauenholz den Malern, von denen die Anregung zur Serie gekommen war, völlig freie Wahl gelassen habe.

Sehr ausführlich hingegen kommt Reinhart auf die Zusammenarbeit der Künstler, den Vertrieb und die Absatzmöglichkeiten zu sprechen. So wird festgelegt, daß jeder Künstler ein Drittel, also 24 Ansichten erstellt und die Sammlung in über einen längeren Zeitraum verteilten Lieferungen zu je 6 Platten herauskommt, wobei wieder die Maler zu je einem Drittel beteiligt sind.

Die in Intervallen erfolgende Publizierung wurde als vorteilhaft angesehen, da auf diese Weise der Käufer immer nur zur Ausgabe eines kleineren Betrages gezwungen war und nicht auf einmal eine große Summe aufbringen mußte.

Es scheint, als ob besonders die deutschen Landschaftsmaler sich dieses Verfahrens bedient hätten, denn sowohl Lindemann-Frommel als auch Sprosse veröffentlichten 1848 bzw. 1852 ihre Ansichtenserie auf diese Weise.

Eine solche immer wieder stockende Herausgabe eines größeren Komplexes stellt natürlich Probleme für die Übersicht über das Gesamtkonzept. Leider wurde eine Rekonstruktion der Originalausgaben für die Dies-Reinhart-Mechau-Serie nicht versucht. Ein Blick auf die Entstehungsdaten der Ansichten der Stadt Rom zeigt Jahreszahlen zwischen 1792 - 1797. Vermutlich sah die Zusammenstellung so aus wie bei Lindemann-Frommel und Sprosse, d.h. die römischen Ansichten wurden jeweils zusammen mit Wiedergaben aus der Umgebung der Stadt verbunden, und es existierte keine geschlossene Romserie. Dieses System, daß sich bei Lindemann-Frommel und Sprosse noch erhalten hat, wurde von

Lotzbeck 1875 umgewandelt und, mit der Absicht einer Systematisierung, unter topographischen Aspekten geordnet.

Zeigte sich bei der formalen Anordnung schon der Verzicht auf ein geschlosseneres Konzept zur Stadt Rom, so bestätigt sich dies auch bei der Durchsicht der einzelnen Themen. Die 16 Romansichten bringen Abbildungen von häufiger in den Serien zu findenden Bauten, aber keinerlei Versuch einer repräsentativen Auswahl an Themen des antiken Rom. Sie scheinen rein willkürlich zusammengefügt zu sein. Dies, Reinhart und Mechau bildeten zwar die antiken Ruinen ab, aber sie benutzten sie ohne größeres Interesse an der Struktur der Bauten. Der Umgebung von Rom widmeten alle drei Künstler mit 56 Ansichten gegenüber 16 Romthemen weit größere Aufmerksamkeit. Im Unterschied zu Rom konnten sie hier stärker rein landschaftliche Zonen wiedergeben.

Brachten Dies, Reinhart, Mechau, wenn auch in willkürlicher Anordnung noch konventionelle Themen, so verändert sich die Situation in Hinsicht auf diesen Aspekt bei Koch. Im Unterschied zu Reinhart, der nach längeren Bitten von Frauenholz erst 1798, nachdem alle anderen schon längst ihre Blätter abgegeben hatten, dem Verleger die letzte Radierung zuschickte, wählte Koch für seine Serie 20 Themen aus einer größeren Zahl von Ansichten aus.⁴³⁾ Er brauchte hierbei auf keinen Verleger Rücksicht nehmen, da er die Ansichten im Selbstverlag herausbrachte. Koch scheint im Gegensatz zu den anderen drei Landschaftsmalern neben den Studien von der weiteren Umgebung sich auch intensiver mit landschaftlich geprägten Bereichen der Stadt auseinandergesetzt zu haben.

Der Maler beziffert seine Blätter von 1 bis 20. Für diese Reihenfolge läßt sich aber keine inhaltliche Begründung finden, es sei denn, Entstehungsdaten seien der Anlaß gewesen, was sich aber nicht nachprüfen läßt.

So weist die Zusammenstellung eine Zufälligkeit auf, wie sie schon bei Dies, Reinhart, Mechau zu finden war. Und genau wie bei diesen Künstlern ist auch Rom nicht mehr alleiniger Inhalt der Serie, sondern nur die Hälfte der Abbildungen behandeln die Stadt.

Neu ist bei Koch, daß selbst bei den Romansichten nicht mehr der auf dem Untertitel benannte Gegenstand das zentrale Thema des Bildes, sondern die umgebende Naturlandschaft bestimmend ist. Ein herkömmliches Gliederungssystem von Ansichten, das z.B. von einer Epochen-einteilung, dem Prestige von Bauaufgaben oder einer Wegsituation ausgeht, wäre hier völlig unangebracht. Gleichberechtigt stehen alle Abbildungen nebeneinander. Die Benennung eines Blattes von Koch "Veduta d'una parte di Roma antica" unterstreicht dies mit ihrer geringen Aussagekraft.

Was die einzelnen Blätter zusammenhält, sind außer der vagen topographischen Einheit "Rom und Umgebung" und den gestalterischen Zusammenhängen wieder die formalen Kriterien, wie gleiche Technik und gleiche Größe.

Sehr typisch für diese Art von Serienzusammenstellung ist auch, daß kein Text dazu vorhanden ist. Zwar wollte Frauenholz zu Beginn des 19. Jh. den Ansichten einen Text beifügen, aber Reinhart wehrte sich gegen alle potenziellen Verfasser, die der Verleger vorzuschlagen versuchte. "Lassen Sie also lieber unsern Kupferstichen keine andere Erklärung als die sie selbst von sich machen" (12. Mai 94)⁴⁴⁾

Dabei ist zu bemerken, daß Reinhart nicht generell gegen Texte war, wie sich bei dem Projekt einer Süditalienansichtenserie gezeigt hatte, sondern sein Einwand richtete sich gegen die vorliegende anders konzipierte Romserie. Die Architektur war zu unvollständig (Dies, Reinhart, Mechau) oder zu wenig dominant (Koch), als daß ein auf die Bauten eingehender Text Sinn gehabt hätte.

Das Primat der Landschaft gegenüber der Architektur oder zumindest die gleichberechtigte Behandlung beider Bereiche führte in den zwanziger Jahren für kurze Zeit zur Entstehung eines neuen Serienzusammenhanges. In Verbindung mit der wachsenden Begeisterung an Ausblicken, die seit Beginn des 19. Jh. eingesetzt hatte, brachte als erster Pinnelli 1825 eine Serie "I sette Colli dell'Antica Roma" heraus. Wie immer verstand er es auch hier geschickt die Nachfrage zu erfassen, denn Rossini wendete sich kurz darauf 1827 - 29 dem gleichen Thema zu. Allerdings weitete dieser die Serie auch auf das moderne Rom aus und baute sie zu einem mit Weitblicken einen Großteil der Stadt erfassenden Komplex aus, in den auch ein Panorama eingefügt war.

b) Weitere Entwicklung von Ansichtenzusammenstellungen

Vergleicht man die nach Jahrzehnten aufgegliederte chronologische Übersicht über die Entstehungsdaten der Serien, zeigt sich ein großes Angebot in den zwanziger Jahren. In den dreißiger Jahren nimmt die Menge schon ab, die Anzahl hält sich jedoch in etwa in den vierzigen Jahren. Von 1850 bis 1870 ließen sich in dem erarbeiteten Katalog aber nur noch vier Ansichtenserien von Rom nachweisen.

Es besteht die Möglichkeit, daß z.T. Material nicht mit erfaßt wurde, das von den Instituten wegen der relativ späten Entstehungszeit nicht mit unter dem graphischen Bestand aufgeführt wurde. Der Hauptgrund liegt aber sicher in der sich ausbreitenden Technik der fotomechanischen Reproduktion. Einmal wurden Serien von Fotografien angeboten, und zum andern bestand für vermögendere Interessenten die Möglichkeit, selbst Fotografien zu erstellen.

Leider war, abgesehen von der Serie von Lerebours, die allerdings Daguerrotypien nur als Ausgangspunkt benutzte, keine Fotoserie einsehbar.⁴⁵⁾ Nach einigen Recherchen stand als einziges Material eine Reihe von Katalogen des bedeutenden Florentiner Fotografen Alinari zur Verfügung. Da auf keine anderen Unterlagen zurückgegriffen werden konnte, sollen diese Kataloge kurz vorgestellt werden, um eine Idee von dem angebotenen Material zu geben.⁴⁶⁾

In dem ersten von Alinari veröffentlichten Katalog von 1856 ist Rom noch nicht mit behandelt. Der nächste zugängliche Katalog war erst vom Jahre 1876, das Angebot von 1873 wiederholend.⁴⁷⁾ Ob nun Rom erst nach der Einigung Italiens in das Programm aufgenommen wurde oder, wie es wahrscheinlicher ist, früher, ist daher nicht bekannt.

Wie schon in dem Kapitel über Künstlerkurzcharakteristiken gezeigt, wo die Verlagsangebote der graphischen Händler besprochen wurden, zeigt sich auch bei Alinari neben den Ansichten eine Vielzahl an Reproduktionen von Werken der Malerei und Plastik.

Von Rom sind mehr als 60 Bauten wiedergegeben, und zwar etwa zur Hälfte moderne Themen und zur Hälfte antike Themen. Die einzelnen Ansichten sind, um ein schnelles Durchschauen durch den Katalog zu gewährleisten, erwartungsgemäß alphabetisch geordnet. Eine genauere Vorstellung scheint kaum sinnvoll, da es sich hier erst um den Anfang der fotografischen Erfassung von Rom durch Alinari handeln kann. Hingewiesen sei nur darauf, daß wieder Kirchen, Triumphbögen und Tempel in reicher Zahl sich finden, aber nur zwei Plätze aufgeführt sind.

Der Grund liegt hierbei wohl darin, daß es in vielen Fällen wesentlich einfacher war, den Bau ohne den davor liegenden Platz aufzunehmen. Der Fotograf hätte sonst auf die Dächer von gegenüberliegenden Häusern steigen müssen

und wäre mit der Schwierigkeit konfrontiert gewesen, was mit den die Sicht versperrenden Gebäuden zu geschehen habe.

Interessant ist, daß die Blätter in sieben Formaten angeboten werden, von der Carta visita (9 x 5 1/2 cm) bis zu Grandi (60 x 45).⁴⁸⁾ Sodann können diese Fotografien ausserdem auf Pappe aufgezogen werden, was das Format noch einmal erheblich vergrößert.

Das Publikum, für das dieser Katalog gedacht ist, wird in der Einleitung der Ausgabe von 1881 so umrissen: "... gli intelligenti e specialmente dei signori Direttori di Gallerie, Musei, Istituti politecnici ec". Diese Zielgruppe zeigt, daß eine weniger gutgestellte Schicht kaum an den Erwerb der relativ teuren Kunstfotografien denken konnte.

Recht kostspielig war auch eine Alternative zu der graphischen oder fotografischen Serie, die sich in den siebziger Jahren immer mehr ausprägte - das illustrierte Buch. Die ersten Ausgaben dieser Art finden sich in Frankreich, wo Rom als junge Hauptstadt von Italien mit großer Vergangenheit nach dem Dahindämmern der Stadt unter Pio IX. auf breites Interesse stieß.

Der erste Band wurde 1870 unter der Mitwirkung der Gebrüder Benoist als Maler und einer Gruppe von Verfassern, an deren Spitze Franz de Champagny, Mitglied der Académie Française, stand, veröffentlicht. Im Vorwort wird auf eine Ausgabe von "Paris dans sa Splendeur" hingewiesen, die auf großen Erfolg stieß und nach deren Modell das Rombuch erstellt wurde.

Dieser Band stellt noch ein Zwischenglied dar, zwischen der Serie und dem illustrierten Buch, wie Wey es 1879 veröffentlichte. Die lithographischen Abbildungen sind näm-

lich, vom Textteil losgelöst, jeweils an der betreffenden Stelle eingeklebt. Die Möglichkeit, die Blätter ohne Text zu erwerben, bestand auch, wie z.B. die Sammlung von nur Ansichten in der kunsthistorischen Bibliothek im Palazzo Venezia zeigt.

Das vollständige Werk bildete eine große Prachtausgabe in drei Bänden, die je etwa 50 x 37 cm messen. Aufwendige Ausgaben müssen dem Geschmack der Zeit entsprochen haben, denn auch Lotzbeck brachte 1875 die Serie von Dies, Reinhart und Mechau als voluminöses Opus heraus.

"Rome dans sa Grandeur" ist zeitchronologisch in drei Bände aufgeteilt "Rome antique" mit 29 Ansichten, "Rome chrétienne" mit 34 und "Rome moderne" mit 37 Abbildungen. Der nicht allzu großen Anzahl an bildlichen Wiedergaben stehen lange Textpassagen gegenüber, wobei nach dem Titel "description, histoire, institution, moeurs et usages" vorgestellt werden sollen. Den gebildeten Laien erwartet also eine vielseitige Information.

Sorgfältig werden jeweils Entwicklungen aufgezeigt. Da der Autor aber sehr papstfreundlich und wenig kritisch ist und außer einem längeren Abschnitt über soziale Einrichtungen doch letztlich nur wieder das alte Bild von Rom als Kunststadt vermittelt wird, lohnt es sich nicht, ausführlicher auf das Werk einzugehen.

Hervorgehoben sei nur noch einmal, um den Charakter des Buches auch genügend wiederzugeben, daß hier nicht eine Art von repräsentativer Guide vorliegt, sondern eher der Versuch einer reduzierten enzyklopädischen Übersicht.

Der Schritt weiter zum illustrierten Buch zeigt sich bei Wey, wo nun mit der neuen Technik des Holzstiches keine Schwierigkeit mehr gegeben ist, auch Textseiten in hoher Auflage zu bedrucken.⁴⁹⁾ Dieses Werk des vielseitig enga-

gierten Schriftstellers soll nicht umfassender vorgestellt werden, da es schon zu sehr über den besprochenen Zeitraum hinausreicht und zugleich eine Vielzahl nicht mehr zu erfassender Graphiker für die Erstellung der Abbildungen zuständig war. Die Zahl der bildlichen Wiedergaben reicht nämlich über 285 Stück hinaus.

Zu diesen großen umfassenden Ausgaben - auch Wey's Band mißt 40 x 30 cm - gab es schon seit längerer Zeit Alternativen für ein mit weniger großem Portemonnaie ausgestattetes Publikum. Es gab z.B. Stadtpläne wo kleine Ansichten mit aufgedruckt waren, wie den Plan von Georg Mayr mit 26 Abbildungen von Carl Schleich jun. Zwar existierten schon immer Stadtpläne von Rom, die auch Ansichten von berühmten Bauten mit abbildeten - erinnert sei an den Nolli-Plan mit Piranesi's Gebäudewiedergaben, aber in so großer Zahl und so deutlich als einzelne kleine Abbildungen für sich abgesetzt, waren noch keine römischen Monumente zu finden gewesen.

Eine Weiterentwicklung dieser Art von Sammelvedute stellt Krönig aus dem Jahre 1850 vor.⁵⁰⁾ Abb. 17 Neun der wichtigsten Ansichten sind hier kostensparend zusammen wiedergegeben. Paninis Sammelvedute für den Duc de Choiseul ist damit in neuer Form für jedermann erwerblich geworden, allerdings ohne selbstwertsteigerndes Portrait.

Mit Sicherheit existierten auch nach Wegfall der großen Ansichtenserien weiter eine Vielzahl an kleineren primitiveren Abbildungsfolgen, nur sind sie wegen mangelndem Wert nicht überliefert worden.

Der Träger der heutigen populären aufklappbaren Ansichtenserie - die Postkarte - ist erst 1869 in Österreich zum ersten Mal verwendet worden. An eine weitere Verbreitung in Rom läßt sich wohl erst gegen das Ende des Jahrhunderts denken.

Der Verkauf der jetzt noch in Rom angebotenen Serien von Postkartengröße oder halber Postkartengröße, die meist 10 bis 20 Abbildungen bringen, ist in den letzten Jahren immer weiter zurückgegangen. Im gesamten Stadtbereich sind nur noch etwa sechs verschiedene Zusammenstellungen zu haben.⁵¹⁾

Ausschlaggebend für diese Entwicklung ist die Verbreitung von Selbstbildkameras und kleinen Filmapparaten, wobei die Ergebnisse dieser Ablichtungen doch meistens nur wieder die genaue Übernahme von den auf den Postkarten abgebildeten Ausschnitten der beliebtesten Monumente bringen: die ewige Reproduktion der gleichen Motive in ähnlicher Reihenfolge.

III. Kompositionsstrukturen

Eine ausführliche die verschiedenen Veränderungen sorgfältig registrierende Studie zum Wandel der Kompositionsstrukturen wäre sehr interessant, ist aber im Zusammenhang dieser Arbeit, wo nur einige Facetten aus dem Bereich der Stadtansicht vorgestellt werden, nicht zu leisten. Es können nur wieder einige besonders wichtige Aspekte herausgegriffen werden.

Um aber einen etwas komplexeren Eindruck von der Gestaltung auch recht früher Ansichten zu vermitteln, werden einige für die weitere Entwicklung der Ansicht im 18. und 19. Jh. wichtige Momente beispielhaft an Künstlern vorgestellt, die vor dem bearbeiteten Zeitraum tätig waren.

Die Konzentration auf Druckgraphik führt bei dieser Fragestellung in vielen Fällen zu der Schwierigkeit, daß sich kaum Vorzeichnungen zu den gedruckten Blättern erhalten haben. Der gerade bei der Komposition so wichtige Prozeß der Übertragung des Dargestellten von der ersten Zeichnung bis zum abgeschlossenen fertigen Werk läßt sich so nur an wenigen Beispielen aufzeigen.

Wieder wird nur in Ausnahmefällen auf die Ölmalerei eingegangen werden.

1. Ausgewählte Beispiele kompositorischer Gestaltung
von Ansichten bis zur Mitte des 18. Jh.

a) Die Wiedergabe von antiken Monumenten bei Cock

Cock, der Künstler der ersten graphischen Ansichtenserie überhaupt, wurde aus zwei Gründen an den Anfang gesetzt. Einmal läßt sich an dem Holländer das freie Experimentieren bei der Gestaltung der Ansicht, die noch keine Verfestigung in der Form gefunden hatte, aufzeigen, und zum anderen sollen hier einige spezifische Darstellungsprobleme von Ruinen vorgestellt werden. Abb. 18 Abb. 68

Cock wählt als Format das quer genommene Rechteck, das sich im Folgenden bei fast allen Stadtansichten finden wird. Das quergelegte Blatt bot bei Architektur von normaler Höhe - bei Kirchtürmen z.B. liegt die Situation anders - die beste Möglichkeit, die Gebäude übersichtlich wiederzugeben.

Die Gestaltung von Ruinen, wie hier bei Cock, zieht in vielen Fällen eine besondere Abbildungsweise nach sich. Die Fassade, die die Ausrichtung auf moderne Bauten häufig bestimmt, ist bei der Ruine meist nicht mehr vorhanden oder als solche nicht zu erkennen. Es gibt zwar auch hier Standpunkte, die einen besseren oder ungünstigeren Überblick erlauben, aber die Aufnahmesituation ist weniger verbindlich. Die Lage der Ruinen, die sich häufig außerhalb der eng besiedelten Zonen befinden, bot so die Möglichkeit, den Gebäudeteil von allen Seiten zu umschreiben und zu begehen und zugleich auch eine weitere Entfernung einzunehmen. Abb. 69¹⁾

Diese Gelegenheit, den Gegenstand von allen Seiten zu betrachten und aus der Distanz in Augenschein zu nehmen, ist in Rom sonst nur noch bei einigen erhöht liegenden Kirchen und den außerhalb des eng bebauten Stadtbereiches liegenden großen Basiliken gegeben.

Es vervielfältigt sich hierdurch nicht nur die Aufnahme-
position, sondern zugleich vereinfacht sich, im Unterschied
zu Innenstadtwiedergaben, die Gestaltung des Vordergrun-
des, der in das Bild einleitet. Der Künstler kann auf Dar-
stellungselemente zurückgreifen, die aus dem Repertoire
der Landschaftsmalerei kommen, wie der schräg in das Bild
führende Weg und der rahmende Baum. Abb. 18 Abb. 69. Vor-
dergrundgestaltung mit z.B. angeschnittenen Straßen im In-
nenstadtbereich birgt durch die Notwendigkeit stärkerer
Beachtung perspektivischer Regeln wesentlich größere
Schwierigkeiten.

Die drei Abbildungen zeigen, wie geschickt es Cock ver-
steht, den Betrachterstandpunkt je nach dem ihn interes-
sierenden Teil des Gebäudekomplexes festzusetzen. Neben
der im Überblick über die Gesamtanlage informierenden
Wiedergabe des Palatin findet sich die Ansicht, für die
der Künstler nah an das Objekt herangetreten ist, so daß
der obere Teil des abgebildeten Monumentes bis an den
obersten Bildrand stößt. Abb. 18 Um Details zu zeigen,
dringt Cock sogar in den Bau ein. Auf der einen Abbildung
des Colosseums wird das sich weit spannende Gewölbe vom
oberen Bildrand sogar völlig überschritten.

Cock, indem er hier alle oben aufgezeigten Möglichkeiten
von Standorten ausnützt, vermittelt auf diese Weise ein
sehr lebendiges Bild von der Architektur. Die über einen
längeren Zeitraum durch eine Vielzahl an Abbildungen sich
entwickelnde Begegnung des Künstlers mit den antiken Mo-
numenten, für die er - da keinerlei Vorlagen existierten -
selbst die geeignete Form zu finden versuchen mußte, kommt
hier sehr plastisch zum Ausdruck.

Wie wenig sich Cock bei seiner Gestaltung der Ansichten
an eine präzise Wiedergabe der Realität gebunden fühlte,
zeigt Kendler in seiner Arbeit.²⁾ Kendler beschreibt auf-
gefundene Vorzeichnungen für die Serie und sagt resümie-

rend "Der auf den Zeichnungen meist nicht vorhandene Hintergrund wird ebenso wie der Vordergrund frei behandelt ... genausowenig, wie es für ihn (den Künstler d. Verf.) kein Problem darstellt, eine Ruine, wenn er es für notwendig erachtet, frei zu verändern."³⁾

In einer Zeit, als die Beschäftigung mit der antiken Architektur erst einsetzte und das verschüttete Wissen über Formen und Konstruktionsweisen erst allmählich wieder bekannt wurde, waren an die Abbildungen ganz andere Maßstäbe zu legen. An genaue Vermessungen z.B., die Piranesi dann im 18. Jh. vielfach für die Aufnahme seiner Monumente vornahm, ist bei Cock als Vorarbeit für seine Ansichten nicht zu denken.

Zugleich stand die Konfrontation von Abbildung und Gegenstand durch das Fehlen jeglichen vergleichenden Bildmaterials in einem ganz anderen Verhältnis. Nachprüfbarkeit war nur am Ort selbst, in Rom, gegeben.

Zu der freien Handhabung in der Wiedergabe des Monumentes - auf perspektivische Willkürlichkeiten soll hier nicht eingegangen werden - kommt bei Cock die von Kendler nachgewiesene freie Gestaltung der Umgebung des Objektes. Eine recht willkürliche Wiedergabe der nächsten Umgebung von abgebildeten Bauten wird sich in den Ansichtenserien bis weit in das 19. Jh. und bis zur Fotografie nachweisen lassen.

Vielfach entsprach der das Objekt umgebende Bereich nicht den Vorstellungen, die die Graphiker von Rom zu vermitteln wünschten, und so wurde der Ausschnitt des umliegenden Stadtgebietes möglichst klein gehalten oder einfach leicht verändert.

Zu diesen inhaltlichen Schwierigkeiten kommen noch die besonderen technischen Probleme, die die Rahmung des

Hauptgegenstandes im Bild mit sich bringt, da es ja das Ziel der Ansichten ist, einen möglichst plastischen, die räumliche Struktur anschaulich wiedergebenden Eindruck zu vermitteln. Gerade auch am Wandel dieser Rahmengestaltung werden sich die kompositorischen Veränderungen im Laufe des besprochenen Zeitraumes gut darstellen lassen.

Cock vermag hier bei den in ländlicher Zone liegenden Ruinen auf die oben erwähnten Versatzstücke aus der Landschaftsmalerei zurückzugreifen. Der schräg in die Bildtiefe führende Weg ist in besonderem Maße dazu angetan, Tiefenwirkung zu erzielen, und dazu verwendet Cock neben dem vorgesetzten Baum zugleich mit den groß im Vordergrund wiedergegebenen Steinbrocken und Pflanzen, ein weiteres Mittel, räumliche Effekte entstehen zu lassen.
Abb. 68 Abb. 69

Genau wie der groß im Vordergrund abgebildete Gegenstand auch für die im Innenstadtbereich wiedergegebene Ansicht ein wichtiges Element der Komposition ist, so gilt dies ebenso für die Wiedergabe von Personen. Recht geschickt zeigt Cock den Einsatz von Figurendarstellung auf der einen Colosseumsversion mit dem in weiter Entfernung erscheinenden Heereszug, der in der Mitte des Bildvordergrundes ganz deutlich zu sehen ist und sich dann wieder in der Ferne verliert.⁴⁾

Obwohl Cock ganz am Anfang der Ansichtenerstellung steht, zeigte sich an den vorgestellten Beispielen, wie geschickt und variabel der Künstler seine Abbildungen zu gestalten weiß.

b) Gestaltung von moderner Innenstadt bei Falda

Nach den wenigen Ansichten von Israel Silvestre, die der Künstler vor 1650 erstellte, bringt Falda die ersten Wiedergaben der modernen Stadt in einer graphischen Serie, wo nicht der Gegenstand aus der Umgebung herausgelöst ist, wie es sich noch bei Maggi zu Beginn des Jahrhunderts findet.⁵⁾

Falda steht jetzt vor ganz anderen Schwierigkeiten als Cock, denn seine Ansichten geben alle bis auf die, in denen die kleinen Orte der Umgebung von Rom behandelt werden, besiedelte Bereiche der Stadt wieder. Auch wenn es sich nicht immer um eng bebautes Gebiet handelt, so liegen doch die Gebäude jeweils an Straßen im Verbund mit anderen Bauten. Wie kann nun eine übersichtliche, gut über die wesentlichen Baustrukturen informierende Ansicht entstehen, wo vielfach andere Gebäude die Sicht verstellen?

Falda wendet hier ein Verfahren an, daß im Folgenden bis in das 19. Jh. benutzt werden wird: die Wiedergabe von einem erhöhten Punkt aus, da die Distanz, die für eine Aufnahme der Bauten auf gleicher Ebene durch umgebende Bebauung nicht einnehmbar ist. Aber auch die Ansicht aus der Höhe, die zwar einen Überblick über die Situation gibt, bringt Schwierigkeiten mit sich, wenn nicht ein größerer Raum wie ein Platz gegeben ist, da auch hier die Sicht verstellt sein kann.

An zwei Beispielen soll Faldas Vorgehen näher erläutert werden: einmal an der Gestaltung der Ansicht der Chiesa della Madonna di Loreto und zum zweiten an der Wiedergabe der Piazza Colonna. Abb. 70 Abb. 73

Falda hätte die der Madonna gewidmete Kirche auch frontal darstellen können, denn eine Straße läuft direkt auf die

Fassade der Kirche zu. Er wählte aber einen anderen Standort, um außer der Colonna Trajana noch einige andere Bauten von Bedeutung mit abzubilden, wie das Kloster Santa Eufemia und den Palazzo di S. Mario, die alle auch unter der Ansicht aufgeführt werden.

Hier zeigt sich auch wieder die schon verschiedentlich erwähnte willkürliche Benennung des Hauptgegenstandes, denn genauso gut könnte die Ansicht auch Piazza Colonna Trajana heißen, vergleicht man die bedeutende Position, die die Säule in der Ansicht einnimmt. Die Ausweitung der Abbildung auch auf die weitere Umgebung ist eine bei Falda häufig zu findende Darstellungsweise; ein weiterer Ausblick aber, der in der hügeligen Stadt leicht möglich wäre, findet sich kaum. Eine Ausnahme stellt die Kirche S. Caterina di Siena dar. Abb. 71 Es wurde, um die Konstruktion der Ansicht möglichst gut nachvollziehen zu können, der Plan von Nolli zu Hilfe genommen. Abb. 72 Zieht man hier die Bauveränderungen bis zur zweiten Hälfte des 18. Jh. ab, so liegt der exakteste Stadtplan dieser Periode vor. Aus dem Vergleich mit dem Plan wird klar, welche wichtige Veränderungen Falda vornahm.

Der auf der Ansicht wiedergegebene Ausschnitt beginnt kurz vor der Trajanssäule, und ganz knapp links davor liegend wird das Kloster S. Eufemia abgebildet. Das Portal von S. Maria di Loreto scheint nach der Abbildung auf der Höhe der sich hinter der Säule befindenden Häuserzeile zu liegen. Vergleicht man nun diese räumliche Struktur mit den Verhältnissen, die der Nolli-Plan bietet (es könnten noch viele andere Maße angeführt werden), so zeigt sich, daß sich das Kloster S. Eufemia ein ganzes Stück weiter von der Säule weg befindet und das Portal von S. Maria di Loreto ein Stück hinter der vorgeschobenen Häuserzeile liegt. Zugleich ist die Fassade deutlich gedreht worden, damit sie sich dem Betrachter zuwendet und der Formschmuck gut sichtbar ist. Kaum noch muß erwähnt werden,

daß eine Ansicht vom Palazzo S. Mario in dieser Situation undenkbar ist. Der Vergleich mit der gegebenen topographischen Situation zeigt also, wie sehr vage sich Falda nur an die gegebene Situation hielt.

Daß ganz widersprüchliche Ansichten ein und derselben Situation direkt hintereinander abgebildet werden, läßt sich an der Piazza Colonna nachweisen, von der Falda zwei Abbildungen erstellte. Abb. 73 Abb. 74 Auf der einen Ansicht liegt die Betonung auf dem Ausmaß des Platzes, und der Corso erscheint nur schmal. Nimmt man als Maßeinheit die Spaziergänger, so lassen sich wohl acht Personen nebeneinander denken.

Das gleiche Thema, nur jetzt von einem anderen Blickwinkel gesehen, der den Palazzo Chigi zum Hauptgegenstand macht, vermittelt ein ganz anderes Bild. Zur Information sei noch einmal eine Abbildung des Nolli Planes eingefügt. Abb. 75 Hier ist nun der Corso an genau der gleichen Stelle, wo vorher etwa acht Spaziergänger dicht gedrängt gestanden hätten, so breit, daß vier Kutschen bequem nebeneinander fahren könnten. Wie sehr Proportionen und Architekturedetails voneinander abweichen können, zeigen auch eine ganze Reihe weiterer Formen.

Dieses Vorgehen der Vedutisten, je nach dem Hauptgegenstand im Bild die vorgegebene topographische Situation zu ändern, wird sich im Folgenden noch weit bis in das 19. Jh. finden.

Zu Beginn der Ausführungen zu Falda wurde auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die bei der Aufnahme von Innensichtansichten entstehen. Sieht man die Willkürlichkeit, mit der auf allen drei Abbildungen verfahren wurde, so ist leicht festzustellen, daß ein fester Standpunkt, von dem aus die Ansichten aufgenommen wurden, nicht zu finden ist. Der Arbeitsprozeß für die Erstellung der Abbildungen

ist in etwa so zu denken, daß die Vedutisten bei leicht von oben einsehbaren Objekten, wie z.B. bei großen Plätzen, Erfahrungen sammelten. Die Kenntnis von räumlichen Verhältnissen brachten sie dann in Situationen ein, die keinen Überblick von oben zuließen und die nur in etwa nach den Regeln der Zentralperspektive zusammengestellt wurden.

Sehr interessant ist hierbei eine Tatsache, und zwar daß Falda die meist von oben aufgenommene oder einer Aufsicht von oben nachempfundene Ansicht nie als solche deutlich zu erkennen gibt. Immer setzen die Abbildungen mit einem schmalen freien Streifen Straße oder Platz ein, auf dem Passanten wiedergegeben sind. Eine Fülle von Details zeigen bei sorgfältiger Betrachtung der Blätter aber die Aufsichtssituation. Bei der Piazza Colonna sei die Weite des Platzes angeführt, auch ist das ganze Becken der Brunnenanlage einzusehen und die unteren Profile der Basis der Mark-Aurelssäule, die auf einem hohen Postament steht. Hinzu kommen die ebenfalls von oben gesehenen Dächer der Kutschen. Auch der ausgehobene freie Raum um die Trajanssäule auf der Ansicht von S. Maria di Loreto zeigt deutlich, daß die Aufnahme aus weit erhöhter Position erfolgte.

Die vielfach behauptete Sicht aus der Fußgängerperspektive ist somit für einen großen Teil der Ansichten nicht gegeben, sondern wird nur suggeriert durch die Gestaltung des Vordergrundes. Hier benutzt Falda neben den Spaziergängern als weitere Möglichkeit, in das Bild einzuleiten, eine vordere dunkle Schattenzone, die z.T. durch ein hohes Gebäude an der Seite motiviert wird, z.T. ohne weitere Begründung auftaucht. Ein weiteres Mittel, Räumlichkeit zu erstellen und in das Bild einzuführen, bilden die weit überragenden verschatteten Dächer der Häuser an den Seiten rechts und links, wie z.B. bei S. Maria di Loreto.

Häufig findet sich die besonders dunkle Zone, und von hier aus wird das Auge weiter rechts und zum Zentrum des Blattes geführt. Auf diese Art und Weise wird Rücksicht genommen auf unsere abendländische Tradition, Bilder meist von links nach rechts mit den Augen wahrzunehmen, was sich wohl an der Lese- und Schreiberfahrung, die ebenfalls in dieser Richtung erfolgt, orientiert.

Die Aufnahmetechnik der Ansichten von oben, die durch die genannten Mittel weitgehend eine Verschleierung erfährt, wird sich bis weit in das 19. Jh. finden. Nur einige wenige Künstler weichen hiervon ab. Hierzu gehört Cruyl, der wegen einer gegenüber Falda so gegensätzlichen Gestaltungsweise, die er fast zur gleichen Zeit anwandte, kurz behandelt werden werden.⁶⁾

Die sehr auf dramatische Effekte hin angelegte Darstellungsweise des Holländers zeigt sich sehr gut bei der Ansicht der Piazza Colonna und der Wiedergabe der Piazza Barberini. Abb. 76 Abb. 19 Von der Piazza Colonna bringt Cruyl eine Version, in der er zwei völlig gegensätzliche Standpunkte - der Betrachter müßte sich um 90° drehen - miteinander vereint. Abb. 75 Die Bauten vom Palazzo Chigi bis zum Palazzo della Famiglia Ludovisi rücken zu einem geschlossenen Komplex zusammen und erhalten durch die steilen Fluchten, wie auch durch die wesentlich intensivere Hell-Dunkel-Abstufung eine viel stärkere Plastizität als bei Falda. Der "Kunstabblick" von oben ist hier mit einer ausgeprägten Untersicht kombiniert: der Platz, der mittlere Palastkomplex und der Brunnen sind in Aufsicht dargestellt, wohingegen die Paläste an den Seiten, wie auch das Kapitell und der kleine Aussichtsbalkon darüber, aus der Froschperspektive gesehen sind.

Eine ganze Reihe von Abbildungen von Cruyl zeigen deutlich die Aufnahmetechnik von oben, die der Gestaltung zugrunde liegt, wie die Piazza Barberini, wo der Maler auf einem Balkon mit seinem Papier und der Zeichenfeder abgebildet ist.

Diese sehr eigenwilligen, spannungsvollen Darstellungen von Cruyl, die in einigen Fällen eine völlig neue Interpretation der gegebenen architektonischen Situation bringen, die mit der topographischen Realität nur noch sehr wenig gemein hat, findet in der Folgezeit kaum Nachahmung. Bis zu Piranesi, der allerdings auch nicht in dem Maße Gegensätzliches miteinander verbindet, herrscht ein Aneinanderreihen von Bauten, so wie es Falda brachte, vor.

c) Entwicklung von der Zeichnung zum fertigen Bild am
Beispiel von van Wittel

Van Wittel, der die Vedutenmalerei, was sowohl Rom als auch Venedig betrifft, in hohem Maße beeinflusst hat, soll hier als Beispiel genommen werden, um die Wandlung zu verdeutlichen, die der Bildgegenstand und die Umgebung auf dem Weg von der ersten Skizze bis zum fertigen Bild durchmachen.⁷⁾

Erstaunlicherweise waren von den späteren Vedutisten, nimmt man die Landschaftsmaler wie Koch und Reinhart einmal aus, kaum Zeichnungen zu finden. Von Vasi sind gar keine Zeichnungen bekannt und von Piranesi nur sehr wenige, die außerdem kein für diese Arbeit wichtiges Objekt abbilden. Der Künstler, der die ausführliche Ausgestaltung seiner Ansicht jeweils auf der Kupferplatte vornahm, war wohl auch aus kommerziellen Gründen nicht daran interessiert, seine Skizzen in Umlauf zu bringen. Seine Radierungen sollten als die Originale angesehen werden. Eine verkaufte dem Blatt zugrunde liegende Zeichnung, hätte unter Umständen die Radierung nur auf einen zweiten Rang als "Original" gedrängt - sieht man einmal davon ab, daß sich die wahre Meisterschaft des Künstlers erst an der den Ätzprozessen unterworfenen Radierung entfaltete.⁸⁾

Eine Reihe von Vedutistenverfertigten Vorzeichnungen zu den Platten, die sich erhalten haben, wie z.B. Rossini, aber diese Vorzeichnungen sind der Radierung schon so nah, daß notwendig noch Vorstudien vorher angenommen werden müssen. Dies gilt auch für einige Zeichnungen, die Cruyl als kleine Folge erstellte ohne die Absicht, sie später in Radierungen umzusetzen. Die Blätter sind so perfekt, auch in der Ausarbeitung von Vorder- und Hintergrund und zugleich so relativ schematisch, daß hier ebenso kaum von einem ersten Kontakt mit dem Objekt geredet werden kann.

Eventuell könnte aber hier auch das am Ort schnell entstandene Produkt eines geschickten Zeichners vorliegen, der aus langer Routine heraus schafft. Ähnlich wäre die Situation hier wie bei den aquarellierten Zeichnungen, die in großer Zahl um die Wende zum 19. Jh. entstanden, z.B. von Kaisermann; das gleiche gilt auch für die späten gegen die Mitte des Jahrhunderts erstellten aquarellierten Zeichnungen von Amici, die sich in der Farnesina befinden.

Bevor die Gegenüberstellung von Zeichnung und Ölgemälde von van Wittel erfolgt, soll an dieser Stelle kurz noch ein Aufnahmeverfahren für die Erstellung von Stadtansichten vorgestellt werden, das schon im 16. Jh. entwickelt worden war, aber erst im 18. Jh. in vielen Fällen zur Anwendung kam: die Camera Obscura. Die 1558 von della Porta entwickelte Konstruktion sah etwa so aus: "... ein lichtdichter Kasten mit kleiner Öffnung (Lochblende), der die einfallenden Lichtstrahlen derart bündelt und auf die gegenüberliegende Innenwand projiziert, daß ein verkleinertes, seitenverkehrtes, auf dem Kopf stehendes Abbild der vor der Lochblende befindlichen Gegenstände erscheint."⁶⁾

Die im 17. Jh. weiter entwickelte Form war dann nicht nur tragbar, sondern sogar mit Spiegelreflexeinrichtung ausgestattet. Leider haben sich keine genaueren Nachrichten über die Benutzung der Camera Obscura bei einem römischen

Vedutisten erhalten, und auch zu van Wittels Vorgehen, der sich vermutlich auch in verschiedenen Fällen dieses Hilfsmittels bediente, liegen keine genaueren Informationen vor.

So sei hier, um die Funktion dieses Instrumentes etwas besser zu veranschaulichen, auf die Literatur zu Canaletto und Bellotto zurückgegriffen, da Canaletto sich nachweislich nicht nur hier einer tragbaren Zeltkamera, sondern auch einer Handkamera bediente.¹⁰⁾ Abb. 77 In den Skizzenbüchern von Canaletto finden sich auch Vorzeichnungen, die ganz deutlich ihre Herkunft aus der Camera Obscura erkennen lassen. Abb. 78 Das Aufnahmeverfahren läßt sich von diesen Skizzen gut ablesen.

Eine Camera Obscura mit Weitwinkelobjektiv gab es noch nicht, so war der Künstler gezwungen, eine Reihe kleiner Ausschnitte festzuhalten, die dann aneinandergefügt werden mußten. Um einen geschlossenen Bildeindruck hervorzurufen und Räumlichkeiten zu suggerieren, mußten gewisse perspektivische Strukturen eingesetzt werden mit der Funktion, die Bildteile miteinander zu verbinden, z.B. durch die Setzung eines einheitlichen Fluchtpunktes.

Bei der Besprechung der Innenstadtansichten von Falda wurde schon auf die Schwierigkeit hingewiesen, die in Rom für die Aufnahme von vielen Bauten durch die den Blick verstellende urbanistische Situation entsteht. In der Mehrzahl dieser Fälle konnte auch die Camera Obscura nicht helfen.

Das Raster, das die Zeichnung van Wittels von der Villa Medici aufweist, rührt sicher von einer Übertragung der Zeichnung auf die Leinwand her, wo sich die Dimensionen der Abbildung entschieden vergrößerten. Abb. 79 Vom gleichen Motiv, der Villa Medici, erstellte van Wittel drei Ölgemälde. Abb. 80, 81, 82 Die vorliegende Vorzeichnung diente u.E. als Entwurf für das Gemälde von 1683, denn

die Aussicht, die die beiden Kirchen S. M. dei Miracoli und S. M. di Montesanto etwa unterhalb der Mitte des dahinterliegenden Hügels erscheinen läßt, ist auf beiden Wiedergaben gleich. Die Version von 1681 präsentiert ebenso wie die Fassung von 1714 einen weniger weit gefaßten Ausblick.

Van Wittel übernimmt also den auf der Zeichnung wiedergegebenen Ausschnitt für das Ölgemälde, d.h. das Bild wird rechts begrenzt von der Villa Medici, von deren Seitenfront drei Fensterachsen zu sehen sind, und reicht auf der linken Seite noch ein ganzes Stück über S.M. dei Miracoli hinaus. Hier wie dort bildet der breite Weg im Vordergrund das Einleitungsmotiv in das Bild.

Die vorgenommenen Veränderungen sind, abgesehen von der beigelegten Staffage, immer jeweils nur kleine Eingriffe, aber die Summe dieser Varianten führt zu einem ganz anderen Bildeindruck. Auf die Absicht, den Arbeitsaufwand möglichst gering zu halten, sind die sorgfältige Gestaltung von nur wenigen Fenstern und auch nur eines Turmes der Villa Medici auf der Zeichnung zurückzuführen. Das gleiche gilt für die vorderen Häuser, deren genaue Aufnahme van Wittel wegen fehlender historischer Bedeutung als nicht notwendig ansah.

Wichtig ist aber die Umgestaltung der Einzelformen, wie z.B. der ausgeführten Formen bei der Villa Medici. Betrachtet man einmal die Dachzone oder auch die über die Fassade laufenden Schmuckbänder, ebenso wie die unten als Eckabschluß eingesetzten Hausteine, so findet sich auf dem Ölgemälde jedesmal eine stärkere Herausarbeitung, Verdeutlichung der einzelnen Formen. Das gleiche, um noch ein Beispiel zu nehmen, gilt auch für den Weg. Auf der Zeichnung sind die ein Abgleiten der Erde verhindernden Holzpflöcke nur ganz schwach angedeutet, aber auf dem Ölgemälde ragen sie weit über die Erde hinaus und sind als

Einzelform so genau zu erkennen, daß sie sich sogar zählen lassen. Diese präzisere Fassung jeder einzelnen Form, die sich klar und deutlich von ihrer Umgebung abhebt, ist neben einer festeren Strukturierung auf eine verstärkte Information hin angelegt. Ohne Schwierigkeiten läßt sich jetzt die Fassade genau rekonstruieren, ebenso wie z.B. das Gartenportal rechts.

Die einzelnen Strukturen, die z.T. geschönt sind, erhalten aber auf diese Weise auch eine fast aufdringlich wirkende Prägnanz, die nun jedoch nicht spannungsvoll weitergeleitet wird, sondern ein Teil bleibt glatt und ohne weiteren Bezug neben dem anderen stehen. Auch die reiche Ausstattung des Weges mit Staffage verbleibt letztlich im Geschmeidigen, Glatten und setzt keine neuen eigenen Akzente.

So wirkt die Szene auf dem Ölgemälde, wo van Wittel sehr geschickt mit Lichteinfällen und reichen Farbabstufungen bei guter Kenntnis der Perspektive vorgegangen ist, wie eine letztlich etwas steril gebliebene Theaterinszenierung. Es ist kaum Entdeckungslust des Künstlers wie bei Cock zu verspüren; auch keinerlei Überraschungseffekte sind zu erwarten.

Van Wittel arbeitete für die Fremden, die nach Rom kamen. Seine Ölgemälde bringen zum ersten Mal in einem größeren Ausmaß die Wiedergabe von Stadtansichten als eigenes Thema. Bis dahin waren römische Ansichten nur als graphische Blätter oder aber in der Ölmalerei nur mit bestimmten beigefügten Szenen zu finden gewesen, wie z.B. mit religiösen Zeremonien oder verschiedenen Festveranstaltungen. Erinert sei auch an die Gemälde der Bamboccianti, auf die im Abschnitt über Genre näher eingegangen wird.

Gegen Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jh. fand van Wittel einen großen Abnehmerkreis für seine wichtige Bauten aus der Stadt wiedergebenden Ansichten und seine Tiberland-

schaften. Eine schnelle routiniert angelegte Arbeitsweise wurde nötig, wollte der Künstler der Nachfrage nachkommen. So sind auch die drei sich so ähnlichen Fassungen der Villa Medici zu erklären. Van Wittel erstellte aber auch in großer Zahl Ansichten, die genaue Kopien von vorher gemalten Bildern darstellen mit dem einzigen Unterschied, daß sich die Staffage ändert - ein häufig in der Stadtansicht angewendeter Kunstgriff.

Es wäre falsch, deswegen dem Maler allein ein geschicktes Ausnützen der gebotenen finanziellen Möglichkeit bei großem Bildabsatz vorzuwerfen. Sicher spielten auch die Wünsche der Fremden, die immer wieder die gleichen Objekte abgebildet haben wollten, und wohl häufig auch auf ähnliche Weise, eine wichtige Rolle. Das Abgleiten eines so geschickt mit Licht und Farbe umgehenden Künstlers wie van Wittel in eine sich immer wiederholende Malweise ohne Experimentierfreudigkeit wird so verständlich.

Betrachtet man noch einmal die Zeichnung zur Villa Medici, so erscheint diese Studie zur Stadt letztlich wesentlich lebendiger als das für den Absatz an die Fremden geplante Endprodukt "Ölbild". Der Villa ist schon hier ohne leichte Drehung der Fassade und ohne Angabe ihrer kostbaren Einzelformen eine mächtige, beherrschende Wirkung eigen. Der große Sonnenfleck z.B. auf dem Weg und am Abhang direkt vor dem Gebäude, der auch die von seinem Licht durchdrungenen Bäume ganz hell erscheinen läßt, ruft den Eindruck einer sehr gut gefaßten momentanen Stimmung hervor. In diese Atmosphäre fügt sich auch die Wiedergabe des Ausblickes mit den im Licht leicht verschwimmenden Einzelformen.

Von van Wittel liegen eine ganze Reihe von weiteren atmosphärisch sehr reizvollen Zeichnungen vor. Als Beispiel angeführt sei noch die Wiedergabe der Via Crispi. Abb. 83

Die Umsetzung von ähnlichen Stimmungen in ein qualitätsvolles Ölbild wird sich erst bei Dillis finden, dessen drei Aussichten aus der Villa 'Malta allerdings auch vielfach nur als Vorstudien bezeichnet werden können.

2. Kompositorischer Aufbau bei Vasi und Piranesi

a) Vasi

Vasi erstellte für sein großes Werk "Magnificenze di Roma" über 200 Radierungen. Verschiedene Quellen weisen auf einen größeren Werkstattbetrieb hin. Einzelheiten, die über die Namen von verschiedenen Mitarbeitern hinausgehen, sind aber nicht bekannt. So hat Piranesi mit Sicherheit an dem zuerst entstandenen Teil der Serie, den Ansichten des Tiber, mitgearbeitet.¹¹⁾ Michel weist in einem neueren Aufsatz außerdem auf einen Giuseppe Cassasini und Francesco Emmanuele als Mitarbeiter in den fünfziger Jahren hin.¹²⁾

Der Versuch einer genauen Händescheidung erschien im Rahmen der Arbeit nicht wesentlich. Trotz der unterschiedlichen Qualität. fügen sich aber doch einem gemeinsamen Konzept ein.

Die Zusammengehörigkeit aller Blätter zu einer fest konzipierten Serie setzte dem Maßstab der Abbildungen nach oben hin Grenzen. Vasi weicht hierbei kaum von dem optimal das Blatt nützenden Format von etwa 20 x 32 cm ab. Allein in der Serie mit den Tiberansichten, von der Teile vor dem Konzept der "Magnificenze" entstanden, wird dieses Format unterschritten und mehrfach variiert.

Untersucht werden soll im Folgenden die Gestaltung einiger Bauaufgaben und hierbei aufgezeigt werden, was sich seit Falda geändert hat. Begonnen sei mit einem Vergleich der Piazza Colonna Trajana. Abb. 84

Bei der Wiedergabe der Piazza Colonna Trajana übernimmt Vasi die Blickrichtung von Falda und bildet so ebenfalls die ganzen umliegenden bedeutenderen Bauten ab. Abb. 70 Neu ist die Einbeziehung der Kirche SS Nome di Maria in das Bild, die in der ersten Hälfte des 18. Jh. gebaut

wurde. Durch die Abbildung vor Treppenstufen der Kirche rechts im Vordergrund wird auf den Bau hingewiesen und er gleichzeitig auch als Standort suggeriert.

Insgesamt gesehen scheute Vasi aber nicht vor der gleichen Manipulation der gegebenen topographischen Situation zurück. Abb. 72 Man vergleiche nur wie S. Maria di Lereto ebenfalls zu sehr nach vorne plazierte und wie wieder die Fassade gedreht worden ist. Wie bei Falda liegt auch hier eine Phantasieaufnahme von oben vor, wobei sich die Aufsichtssituation z.B. sehr deutlich an den vorragenden kleinen Dachkonstruktionen vor den Portalen der rechten Häuserzeile, wie auch von den großen Dächern der gleichen Seite und den Karossendächern zeigt.

Einige wesentliche Veränderungen nimmt Vasi vor, und zwar indem er z.B. den schmalen Streifen Vordergrund ganz entschieden verbreitert. Durch die geschickt als Repoussoir benutzten Staffagefiguren, die u.a. mit der Kutsche in den Bildmittelgrund hineinfahren, erhält die Ansicht eine viel größere Tiefenwirkung. Die ausgeprägte Aufsichtssituation, die auch bei der zum Palazzo di S. Marco führenden Straße vorliegt, gibt Vasi die Möglichkeit, das sich an S. Maria di Loreto anschließende Stück Straße stärker mit dem Platz zu verbinden. Wichtig für die Vermittlung von räumlicher Wirkung sind hier auch die Wagenspuren, die wie ein Weg aus dem Vordergrund links bis tief in den Hintergrund rechts führen.

Vasis Fähigkeit, mit der Radiernadel sehr feine Tonabstufungen zu schaffen und sein Bestreben, möglichst keine Fläche ganz unbearbeitet zu lassen, sondern alles zu schraffieren, gibt dem Künstler zugleich ganz andere Möglichkeiten in die Hand, den Eindruck von Volumen entstehen zu lassen. Sehr geschickt ist auf dieser Ansicht z.B. die Verbindung von dunkler Häuserfassade links - ein vielfach zu findendes Repoussoirmotiv - mit einem hellen Licht-

einfall direkt daneben. Durch ganz feine Strichelungen ist Vasi auch in der Lage, kleine Einzelformen, wie z.B. Fenster- und Türrahmen, wesentlich überzeugender zu gestalten.

Zwei weitere Ansichten von Vasi seien vorgestellt, um seine Konstruktionsprinzipien auch bei anderen Abbildungen nachzuweisen. Piazza Colonna zeigt eine neue Fassung des schon von Falda und Cruyl behandelten Themas. Abb. 85 Die Ansicht des Quirinal ist bei Vasi zwar unter Paläste eingeordnet, bringt hier aber durch den weiten Vorraum letztlich auch wieder eine Platzansicht wie die ersten beiden Beispiele. Abb. 86

Nur kurz hingewiesen sei auf die Willkürlichkeiten bei beiden Ansichten. So vermittelt z.B. die Ansicht der Piazza Colonna den Eindruck eines trichterförmig sich erweiternden Platzes, was ebenso wie die völlige Überlängung nichts mit der gegebenen topographischen Realität gemein hat. Abb. 72 Auch der Zugang zur Piazza di Monte Cavallo ist in Wirklichkeit wesentlich schmaler und der Palazzo della Consulta auf der Ansicht um 45° gedreht, um vom Betrachter eingesehen werden zu können. Abb. 87

Was bei allen drei Ansichten als gemeinsamer Faktor besonders auffällt, ist die Rahmung des Dargestellten im Bilde. Ähnliches war bei Falda auch zu finden gewesen. Hingewiesen sei z.B. auf die Ansicht der Piazza Colonna Trajana, wo je ein Gebäude von links und von rechts in das Bild hinein leiteten. Abb. 70 Bei Vasi sind aber die rahmenden Seitenstrukturen mit der Drehung der Fassaden an beiden Seiten, jeweils in Richtung auf den Betrachter, noch ergänzt durch die breite frei gelassene Zone im Vordergrund und den weit sich über der Szene wölbenden Himmel. So führen eine Fülle von Elementen, wie der vordere dunkle Streifen an den sich eine helle Zone anschließt, und die sich in die Bildtiefe hinein bewegenden Passanten, sowie die in den Bildmittelgrund fahrenden Kutschen einerseits zu einer

ausgeprägt räumlichen Wirkung des dargestellten Ambiente, aber andererseits auch zu einer Isolierung der Plätze von der Umgebung. Diese auf Symmetrie ausgerichtete Darstellung der Platzanlagen, die dadurch wie zum Betrachter hin aufgeschlitzte Trapeze wirken, findet sich auch noch bei einer ganzen Reihe von weiteren Beispielen (Piazza di Spagna, ausgerichtet auf das Collegio di Propaganda Fide, Piazza Montecitorio mit Blick auf den Palast etc.).

Die Vereinfachung der Formen erleichtert einmal die Darstellung und hat zugleich auch auf den Betrachter den Effekt, ihm das Einsehen in die verschiedenen Ansichten sehr bequem zu machen, denn von allen Seiten wird der Blick auf das Zentrum hin gelenkt. Von dieser auf die Dauer etwas sehr schematischen und langweiligen Konstruktion weichen nur einige durch ihre unregelmäßige Bebauung herausfallende Plätze leicht ab, wie z.B. die Piazza Montanara und der Campo di Fiori. Abb. 25 Abb. 86 Ob Vasi wohl die einzelnen Elemente der ungleichmäßigen Architektur dieser Platzanlagen so deutlich wiedergab, weil sie nicht zu den vornehmen und bedeutenden städtischen Bereichen zählten? Ein Überblick sei auch noch über die Wiedergabe einer weiteren architektonischen Situation bei Vasi gegeben, und zwar die Behandlung der in engen Straßen liegenden Kirchen und Paläste. Als typische Beispiele zeigen sich die Ansicht von S. Maria in Vallicella und die Wiedergabe des Palazzo Ruspoli am Corso. Abb. 87 Abb. 88

Beide Male wurde, um eine übersichtliche und großzügige Ansicht zu bieten, die enge Straße zum Vordergrund hin stark verbreitert. Die Präsentation beider Bauten auf der rechten Seite ist hierbei nur bedingt ein Zufall, denn Vasi stellt, wenn nicht bedeutende Gebäude in der Umgebung eine Wiedergabe von der anderen Seite verlangten, bevorzugt einen Anblick von links nach rechts dar. Er richtet sich wieder, wie schon bei Falda gezeigt, nach der Leserichtung.

Nur ganz vereinzelt, wie z.B. bei der Abbildung des Palazzo Altieri, wo der Vorplatz von Il Gesu die Suggestion eines weiteren Zurücktretens erlaubt, bringt Vasi einen Palast über fast die ganze Bildfläche verteilt. Eine das Blatt weitgehend beherrschende Position haben ebenso die Basiliken, die Vasi z.T. mit dem trichterförmig auf den Bau zuführenden Weg wiedergibt, wie z.B. S. Croce in Gerusalemme. Auch S. Giovanni in Laterano, hier leicht schräg gesehen, ist als mächtiges Monument gestaltet. Abb. 89

Diese Ansicht gehört aber zu den wenigen, die auf den sonst immer zu findenden Trichtersog, der zum Gegenstand hinführt und - wie bei den in Straßen liegenden Palästen und Kirchen - ein Stück weiter in die Straße hinein, wobei Vasi aber vielfach auf eine genauere Wiedergabe der Fassaden im weiter zum Bildhintergrund liegenden Teil der Straße verzichtet. Abb. 88 Der Künstler vermittelt auf diese Weise zwar einen gewissen Eindruck von städtebaulichen Zusammenhängen, kommt aber doch nicht zu einer komplexeren Aussage, wie Piranesi es schafft.

Mag die Umgebung der als Hauptthema abgebildeten Monumente auch vielfach geschönt sein, so bildet Vasi doch eine ganze Reihe einfacherer Bauten recht sorgfältig ab und benennt sie sogar, wie z.B. den dritten Bau unter der Ansicht von S. Maria in Cosmedin als "Fienili", also Heuboden. Dadurch jedoch, daß Vasi die Fenster und Türen der Häuser als dunkle Löcher abbildet und nur bei den großen Portalen ein- und ausfahrendes Volk zeigt, wirken die Szenen trotz der z.T. recht geschickten Staffage meist etwas starr.

Die Frage stellt sich aber auch, was Vasi bei einer Erstellung von 200 Ansichten zur modernen Stadt imstande war zu leisten. Er legt letztlich einen enzyklopädischen Überblick über Rom vor, wobei er in einer für die Darstellung wie für die Einsicht vereinfachenden Weise vorgeht. Ohne besondere Akzente oder Heraushebung werden die wichtigsten

Gebäude behandelt. Die Kritik an ihm ist oft ungerecht und kommt nach einer Gegenüberstellung mit Piranesi zu nicht genau treffenden Urteilen.

"Monotone Teilnahmslosigkeit" wird Vasi von Wilton-Ely bescheinigt, der ihn weiter als "phantastisch und weitschweifig" bezeichnet.¹³⁾ Giesecke charakterisiert Vasi als Künstler, der an allem vorbeiläuft und nirgends ins Innere dringt. "Er sieht und gibt sie (die Weltstadt Rom, d. Verf.) wie ein ehrsamer Handwerker, alles sieht etwas kleinlich und allzu behaglich aus."¹⁴⁾

Mit Piranesi erfährt die graphische Vedute ohne Zweifel ihren Höhepunkt, aber seine Ansichten hatten eine ganz andere Zielsetzung. Die Forderungen der oben genannten Autoren für diese zum Aufblättern gedachte Enzyklopädie erscheinen überhöht. Vasi strebte, wie er selbst im Vorwort sagte, "più esattezza" an, was er gegenüber seinen Vorgängern auch erreichte.

Die vielfach unterschätzte Position von Vasi in der Ansichtengestaltung im 18. und 19. Jh. wird sich auch im Kapitel über den Einfluß von Piranesi und Vasi auf die spätere Zeit in neuem Licht zeigen, wenn z.B. zu erkennen sein wird, wie sehr der Sizilianer die Ansichtenformen mitbestimmte.

b) Piranesi

Piranesi verwendet in seinen Ansichten das zweitgrößte Format, das je in der Graphik benutzt wurde.¹⁵⁾ Cruyl hatte als erster seine Radierungen mit 35 x 52 cm in besonders großem Format erstellt und wurde hierin von Schenck zu Beginn des 18. Jh. mit den Maßen von 45, x 57 cm bei Blättern noch

übertriffen. Genau wie Cruyl nutzt auch Piranesi die große Dimension des Blattes zu einer stark akzentuierenden Darstellungsweise.¹⁶⁾

Im Vergleich mit vorher besprochenen Ansichten sollen auch hier die Spezifika der Arbeitsweise des Künstlers vorgestellt werden. Die zwei Abbildungen, die Piranesi von der Colonna Trajana und der Colonna Aureliana bringt, isolieren leider beide die Säulen zu sehr aus der Umgebung, als daß ein Vergleich sinnvoll wäre. Interessant ist die Fassung des Künstlers von S. Maria di Loreto und S. Nome di Maria, die jetzt aus einem ganz neuen Blickwinkel gesehen sind, und zwar erfolgt links von S. Maria di Loreto ausgehend der Blick genau in der Gegenrichtung zu Vasis Version. Abb. 90 Diese Drehung zeigt Piranesis Geschick, sich bei veränderten Situationen von tradierten Sichtweisen zu lösen.

Besser für eine Konfrontation der Kompositionsweisen eignet sich aber die Ansicht vom Quirinal, wo Piranesi in etwa den gleichen Ausschnitt wie Vasi bringt. Vergleicht man Piranesis Fassung des Themas mit Nollis Grundriß der Anlage, stellt sich heraus, daß der Venezianer einerseits bestimmten topographischen Gegebenheiten eher Rechnung trägt als Vasi und andererseits neue eigenwillige Konstruktionen hinzufügt. So ist die Zufahrt zum Platz jetzt, der baulichen Situation entsprechend, wesentlich schmaler geworden und die Fassade des Palazzo della Consulta dem Betrachter nicht mehr entgegengedreht. Die von Piranesi verwendeten Mittel, um die Platzanlage möglichst grandios wirken zu lassen, sind einmal ein Zurücknehmen der Dioskuren ganz in die Nähe der Scuderia, wodurch eine Überdehnung der Platzanlage möglich wird, und als zweites vollzieht Piranesi eine Drehung der Straße, die zur Porta Pia führt, was dem Bild eine ausgeprägte Tiefenwirkung verleiht.

Im Unterschied zu Vasi, der alle Ansichten wie Falda in einer durch die Gestaltung des Vordergrundes etwas verschleierte Aufsicht macht, betont Piranesi die Aufsicht von weit oben und verbindet sie mit einer Untersicht. Versucht man die Blickhöhe in etwa zu bestimmen - ein Gebäude, von dem diese Sicht aufgenommen wurde, ist wie in vielen anderen überprüften Fällen, nicht vorhanden gewesen - so ist wohl ein Blick aus dem piano nobile, der 1. Etage, anzunehmen, denn die Sicht erfaßt gerade noch das Dach vom Vorbau der Scuderia. Die Untersicht des Palazzo della Cosulta ist hierbei ohne Zweifel überbetont, um dem Bau eine mächtigere Wirkung zu verleihen.

Ein Vergleich mit Cruyl, der 100 Jahre vorher Aufsicht und Untersicht zur dramatischen Steigerung miteinander vereint hatte, zeigt, wieviel näher Piranesi an der urbanistischen Realität orientiert ist. Abb. 76 Hier findet sich aber zugleich ein anderes Element, das beide Künstler verbindet, und zwar die ganz lange bis zum Horizont immer schmäler zulaufende Straße, die in dieser übersteigerten Form bei keinem anderen Graphiker gegeben ist.¹⁷⁾

Während Cruyl den weiten, durch den Platz und die Straße entstehenden, von steil fluchtenden Gebäuden umgebenen Raum nicht zu gliedern vermag, zeigt sich Piranesi bei allen seinen Platzanlagen sehr geschickt im Aufgreifen und Betonen von kleineren Formen, die er als Gegengewicht benutzt. Beim Quirinal kommt diese Aufgabe den Dioskuren zu, bei der Piazza Navona der Fontana del Moro, und bei der Piazza Rotonda übernimmt diese Rolle sowohl der Obelisk wie der vordere überdachte Verkaufsstand. Abb. 94 Abb. 95 So sind dem Auge trotz der weiten Flächen feste Fixpunkte gegeben, die sich neben dem Architekturambiente auch gut einprägen können. Daß Piranesi hierbei ebenfalls willkürlich gegenüber der gegebenen urbanistischen Situation vorgeht, braucht nicht weiter betont zu werden.

Ein anderer Faktor sei aber noch einmal hervorgehoben, der beim Betrachter der Originale besonders auffällig ist, und zwar die raumbildende Kraft dieser großen in den Vordergrund gesetzten Strukturen, die auf den Blick aus der Entfernung hin konzipiert sind. Als erster wies Giesecke darauf hin, daß Piranesis Ansichten primär auf eine gewisse Fernsicht hin konzipiert sind und für den Platz an einer Wand besser geeignet als für das Betrachten in der Sammelmappe.¹⁸⁾ Giesecke meint, daß bei zu naher Betrachtung die einzelnen Gegenstände sich nicht richtig erkennen ließen. Für die kleinsten Objekte gilt dies nicht, sie sind minutiös wiedergegeben, und man muß ganz nah herangehen, um sie genau zu betrachten. Es sind neben den kräftigen Schattierungen gerade diese großen Formen im Vordergrund, die den entfernteren Standpunkt für eine sinnvolle Betrachtung nahe legen, denn bei naher Sicht kommt der letztlich geringe Abstand der zu der dahinter liegenden Architektur besteht, so deutlich zum Ausdruck, daß keine einheitliche Bildwirkung entsteht. Erst aus einer gewissen Distanz gewinnen die Blätter mit ihren so geschickten Schattierungen die vom Künstler intendierte Tiefe und Weite.

Schon für die Ansicht vom Quirinal wurde angeführt, daß die Aufnahmehöhe etwa eine Position auf der Ebene des Piano Nobile vorstellen läßt. Ähnliches läßt sich von der Wiedergabe der Piazza Navona und der Piazza del Pantheon sagen. Die Nähe zur vorderen Zone des abgebildeten Platzes, wie auch der Überblick über das Ganze suggerieren dem Betrachter der Abbildung den Eindruck, an einer die ganze Umgebung beherrschenden Stelle zu stehen. Es ist eine das Selbstgefühl des Zuschauers steigernde Position, die an den wie von einem Balkon seinen Besitzstand überblickenden Fürsten erinnert. Eine etwas unterschiedliche Situation entsteht bei der Wiedergabe der anderen Bauaufgaben wie den Palästen und Kirchen.

Bringt Piranesis Platzgestaltung meistens eine Betonung der großen Flächen mit ganz weit an den Bildrand gesetzten hohen Bauten, so versucht er bei der Wiedergabe von Einzelbauten diese als große monumentale Blöcke in das Zentrum des Blattes zu bringen.

Die Variationen dieser Darstellungsweisen richten sich hierbei wieder notgedrungen nach der urbanistischen Situation, d.h. einen im Straßenverband befindlichen Palast kann auch Piranesi nur schräg von der Seite aufnehmen, wohingegen die freistehenden Bauten eine viel größere Vielfalt von Standpunkten bringen. Als typisch für die Palastgestaltung sei z.B. der ehemalige Palazzo dell' Accademia di Francia vorgestellt. Abb. 27

Aus tiefer Untersicht ist der mächtig bis weit über den oberen Bildrand ragende Palast gesehen. Betont wird die Monumentalität der Architektur noch mit dem weit über die Bildmitte reichenden Untergeschoß des dem Betrachter zunächst liegenden Palastes auf der linken Seite. Diese fast den Zuschauer, der sich mit den Staffagefiguren identifiziert, erdrückenden Dimensionen finden sich auf vielen Ansichten. Abb. 31

Die Blätter scheinen nicht mehr genügend Raum zu bieten, die Bauten sprengen förmlich den Rahmen der Abbildungen. Das Herausdrängen der dargestellten Formen aus dem Bild gipfelt schließlich in einem physischen über den Bildrand Hinausgreifen von einzelnen Architekturelementen. So durchbricht z.B. die Laterne der rechts liegenden Kuppel in der Rückansicht von S. Maria Maggiore die obere Abschlußlinie des Bildes. Abb. 91 Diese alle Dimensionen sprengende Darstellungsweise findet sich auch bei vielen antiken Bauten. Abb. 92

Piranesi kennt aber gleichzeitig ebenso eine Gestaltungsart, die weniger beherrschend angelegt ist, wie z.B. bei

der Wiedergabe der Piazza Bocca della Verità, wo auch dem Umfeld größere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Abb. 28 Die Liebe zum minutiös ausgeführten Detail, die sich auf dieser Ansicht widerspiegelt in den beschädigten Kannelüren der Säulen des Tempels, ebenso wie in dem abgeblätterten Putz, ist zugleich auf vielen Blättern zu finden.

Wie sehr differenziert Piranesi die Oberflächen der unterschiedlichen Gegenstände wiederzugeben versteht, läßt sich auch auf der Ansicht von der Piazza Navona erkennen. Abb. 94

Die geriffelten Steinpflocke an der Fontana del Moro, der glänzende Rücken des Neptun wie auch die gepflasterte und dann wieder an einigen Stellen unebene Bodenfläche weisen jeweils eine ganz andere Behandlung mit der Radiernadel auf und sind spannungsvoll von der Umgebung abgesetzt. Die Suggestierung von körperlichem Volumen hat Piranesi in seiner Meisterschaft hier vollständig erreicht.

Große Genauigkeit zeigt Piranesi auch bei der Wiedergabe der vorgegebenen architektonischen Details. Beim Palazzo Odescalchi ist jede kleine Einzelform sorgfältig durchgebildet, wie z.B. die Fensterumrahmungen mit den Eckvoluten und die mit reichem Aufwand gestalteten Wappen. Abb. 91 Sogar der Dachzone ist mit genauer Abbildung der stützenden Voluten und der Balustrade Aufmerksamkeit geschenkt. Versucht man einzelne Formen nachzuzählen und am Objekt selbst zu überprüfen, zeigt sich, daß auch hier Piranesi mit großer Präzision vorging.

Allerdings scheute der Künstler, um diese Vielfalt an Information zu liefern, nicht vor einer willkürlichen Zusammenstellung der einzelnen Elemente zurück. Und genauso wie Piranesi die Großartigkeit der Plätze durch Überdehnung der eigentlichen Fläche hervorhob, in dem gleichen Maße dreht und wendet er die Einzelformen, z.B. an der Fassade des Palazzo Odescalchi. Bei einer genauen Betrachtung der

Situation in Rom erweist es sich als unmöglich, z.B. die Voluten und das Gebälk aus der in der Ansicht angedeuteten Betrachterposition zu sehen.

Hier wie dort läßt sich erkennen, daß Piranesi zu so genauer und sorgfältiger Charakterisierung von Architektur vielfach nur durch die vorgenommenen Abweichungen von der gegebenen baulichen Realität fähig war. Zumeist war hierbei für Piranesi das Ziel, durch Übersteigerung der gegebenen Situation eine großartigere, prachtvollere Lösung zu bieten als in der Realität zu finden war.

Bei van Wittel waren die großen Qualitäten des Künstlers weniger in den geschickt komponierten farblich abgestimmten Ölgemälden gesehen worden, als in seinen den Eindruck einer momentan hingeworfenen Skizze vermittelnden Zeichnungen, die so gut Atmosphäre wiederzugeben verstanden. Mit Piranesi ist nun genau die umgekehrte Situation gegeben.

Hier liegt eine sorgfältig vorgenommene großartige Theaterinszenierung vor. Der Unterschied zu den Ölbildern des Holländers besteht aber darin, daß Piranesi wie ein geschickter Magier alle Drähte in den Händen hält und ein aus spannungsvollen Gegensätzen zusammengebautes Bild erstellt, in dem fast jedes kleine Detail einen eigenen Wert für sich hat und zu entdecken lohnt. Dies gilt sowohl für die Architekturformen wie für die vielseitig gestaltete Staffage.

Noch einmal genauer müßte festgestellt werden, ob Piranesi mit seinen so qualitätvollen großen Blättern der erste Graphiker war, der mit seinen Radierungen auf eine dem Ölbild Konkurrenz machende Plazierung an der Wand abzielte. Was bei Vasi weniger anzunehmen ist, braucht nicht auch auf andere etwas früher arbeitende Graphiker wie z.B. Schenck zuzutreffen.

Interessant ist jedenfalls in diesem Zusammenhang, daß Piranesi von den sechziger Jahren an und in den siebziger Jahren fast auf allen Ansichten die Titelbezeichnung nicht mehr unter dem Blatt auf einem eigenen Feld vornimmt, sondern in das Bildfeld einfügt. Dies geschieht meist, wie z.B. auf der Ansicht der Piazza Navona, dadurch, daß ein aufgerolltes Schriftband imitiert wird. Für die Nennung der sonst unter dem Blatt weiter aufgeführten bedeutenden Bauten ist so natürlich kein Raum mehr und der Informationswert so der neuen ästhetischen Gestaltung geopfert.

c) Einfluß von Vasi und Piranesi auf die weitere
Entwicklung der Komposition

Nach Bellotto, der eine ganze Reihe von römischen Piranesi-ansichten zu Ölgemälden umgestaltete - leider war keines dieser Bilder als Original einzusehen - ist Barbault der einzige bedeutendere Vedutist, der im 18. Jh. Kompositionsanregungen von Piranesi aufgriff. Abb. 97 Je ein Blatt aus der 1761 entstandenen Serie zum antiken Rom und aus der 1763 zur Moderne herausgegebenen Folge sollen im Vergleich mit Piranesi vorgestellt werden. Noch einmal hingewiesen sei bei der Ausführung der Blätter auf die Zusammenarbeit von dem Zeichner Barbault mit dem Stecher Montagu.

Das Format von Barbaults Fassung der Cestius-Pyramide ist wesentlich kleiner als bei Piranesi und beträgt etwa nur 1/4 im Vergleich zu dem Blatt des Venezianers. Abb. 98 Daß Barbault für seine Umgestaltung ein Blatt von Piranesi auswählte, das das abgebildete Monument relativ isoliert von seiner Umgebung zeigt, ist sehr typisch für den französischen Maler, der damit komplizierteren und komplexeren Darstellungen auswich.

Barbault übernimmt genau den Blickwinkel der Fassung von Piranesi aus dem Jahre 1756 und gibt die Pyramide ebenso das Blatt beherrschend wieder. Abb. 99 Wesentliche Veränderungen aber sind die Weglassung des Aquaeduktes auf der linken Seite, die völlige Umgestaltung des Vordergrundes und die steilere Wiedergabe der Pyramide. Barbault umgeht durch verstärkte Zentrierung auf die Pyramide wieder die Schwierigkeiten, die die Behandlung der anderen Formen mit sich gebracht hätte.

Ziel ist hierbei zugleich, alle zu mächtig und bedrohlich wirkenden Elemente einzudämmen, wie die mit enormer Kraft aufsteigende Pyramide und die überragenden von Pflanzen umwachsenen zerklüfteten Mauerreste. Nicht abgebildet sind auch die ihre Äste nach allen Seiten streckenden dünnen, knorrigen Bäume. Die vielen kleinen herumkletternden Gestalten wurden, bis auf zwei ganz unten links als Größenmaßstab dienende Figuren, zugunsten einer Schäferidylle aufgegeben.

Diese Umformung ist charakteristisch für Barbaults Antikenansichten. Piranesis Ansichtenformen werden mit ihrer dem Monument eine zentrale Rolle zuweisenden Form übernommen, aber die kühnen kraftvollen Linien des venezianischen Meisters vermag Barbault nicht nachzuvollziehen. Für die Umgestaltung in eine Schäferidylle spielt auch eine Rolle, daß Barbault sich von seiner Maltradition her eher auf die Wiedergabe reizender Schäfer und Schäferinnen verstand und hiermit auch auf einen Erfolg beim Publikum rechnete. Daß dieser Erfolg sich auch einstellte, beweisen die beiden Wiederauflagen von 1770 und 1787.

Eine ganz andere Gestaltungsweise bringt Barbault 1763 in seinen Ansichten zum modernen Rom. Das riesige Format der aufgeklappten Seiten von etwa 50 x 70 cm ist noch um einiges größer als bei Piranesi und stellte den Maler vor sehr große Schwierigkeiten. Barbaults Fassung der Ansicht vom

Quirinal zeigt, wie der Franzose - Piranesis Version des gleichen Themas war erst 1773 entstanden - sich überwiegend an Vasi orientiert. Abb. 100 Abb. 23 Vermutlich ließe sich auch noch der Einfluß eines Vorbildes für die andere Stellung des Palazzo della Consulta finden, so wie Barbault z.B. bei der Gestaltung der Piazza Navona auf Canaletto zurückgriff.

Die von Piranesi bekannten stilistischen Mittel zur Steigerung der Bildwirkung, wie die Überdehnung des Platzes und die bis weit in die Tiefe geführte Straße mit an den Bildrändern hoch anfragenden Bauten (vgl. Palazzo della Consulta), führen bei einem mittelmäßigen Graphiker wie Barbault zu einem völligen Zerrbild der Situation. Kein kraftvolles Spiel mit Gegensätzen ist hier gegeben, sondern der Quirinal wirkt wie eine kleine Insel, umgeben von riesigen öden Flächen. Etwas geschickter ist Barbaults Ansicht der Piazza del Pantheon, wo der Maler die wichtige Bedeutung eines großen als Gegengewicht fungierenden Objektes im Bildvordergrund erkannt hat und dort den Oberliskien abbildet. Abb. 101

Diese Ansichten zum modernen Rom von Barbault, die von einigen Ausnahmen - auf malerische Qualitäten sei hingewiesen - abgesehen, als nicht sehr gelungen angesehen werden müssen, bringen, bis im 19. Jh. Rossini wieder große Platten bearbeitet, als einzige Blätter dieses großen Formats. Barbault ist auch gleichzeitig der einzige Künstler, der sich um ein Aufgreifen von Piranesis Gestaltungsmomenten in eigenen oder von anderen Künstlern übernommenen Bildfassungen bemüht. Sein Scheitern zeigt die Probleme, die eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Künstler bringt.

Es sind außer von Barbault nach dem der Arbeit zugrunde liegenden Katalog nur noch zwei Serien vor den neunziger Jahren veröffentlicht worden, und zwar von Montagu 1761

und Cassini 1779. Versucht man die Einflüsse von Piranesi und Vasi hier festzustellen, so überwiegen Elemente einer traditionellen Darstellungsweise, wie sie Vasi bringt, entschieden. Schon bei der äußeren Form ist wieder die Hinwendung zu dem kleinen Querformat gegeben, wie Falda und Vasi es verwendeten.

Auch in anderen Aspekten erheben die beiden Serien bei weitem nicht den Anspruch der Serien von Barbault; sie bringen wesentlich weniger Abbildungen und verzichten auf den begleitenden Text. Die Gestaltungsweise der beiden Graphiker soll in bezug auf die Wiedergabe des modernen Rom am Beispiel der Piazza Navona vorgestellt werden. Abb. 102 Abb. 103 Auf Montagu war schon als ausführender Stecher von Barbault hingewiesen, und zu Cassini führt Thieme-Becker aus, daß der Graphiker ein Schüler Piranesis gewesen und seine Blätter schön und malerisch angelegt seien.¹⁹⁾

Die Version der Piazza Navona ist bei beiden Ansichten an Vasi orientiert, sowohl was den Ausschnitt betrifft als auch die gleichbleibende Distanz zum Abgebildeten. Die Wiedergabe setzt rechts von S. Giacomo degli Spagnoli ein, und die Fontana del Moro ist nicht mehr aus besonderer Nähe zum Betrachter gesehen. Auch die Fluchtung der auf der rechten Seite gelegenen Häuserfassade ist wie bei Vasi wiedergegeben und nicht so steil wie bei Piranesi. Das einzige wohl an Piranesis Komposition orientierte Element stellt die Wiedergabe der Palastfassaden auf der linken Seite dar, die nun stärker aus der Untersicht gesehen sind.

Daß vermutlich die Blätter direkt von Vasis Abbildung kopiert sind, zeigt sich an so kleinen Details wie der Betonung des Turmes ganz am Ende des Platzes und an der minutiösen Übereinstimmung bei Vasi, Montagu und Cassini, was die Position des Vierströmebrunnens angeht. Abb. 24 Die Anlage ist jeweils im Hintergrund von einem Haus rechts

und einem links gerahmt, und neben dem linken Haus befindet sich ein auffällig großer Tordurchgang.

In der Gestaltung der Details erweisen sich beide Graphiker recht schwach. Besondere Akzente versucht Montagu zu setzen, indem er außer einem dramatischen Himmel auch die Platzanlage durch Abschattierungen wie aufgewühlt erscheinen läßt. Wollte er damit von der sehr groben Wiedergabe der Einzelheiten ablenken?

Bei Cassini ist die Qualität der Behandlung von einzelnen Formen noch einmal um einiges gefallen. Nur noch die zentralen Bauten wie die beiden Kirchen, der Palazzo Doria-Pamphili und der Vierströmebrunnen lassen sich noch identifizieren. Architektonische Schmuckformen sind bis auf ein Minimum reduziert und verzerrt. Die Balkone am Collegio Innocenziano und anderen Fassaden sind dabei zu so merkwürdigen Formen geschrumpft, daß ihre ehemalige Funktion nicht mehr erkennbar ist.

Als weiteres Beispiel dafür, welchen Veränderungen Einzelformen unterworfen sein können, sei noch auf die ganz vorne deutlich wiedergegebene Fontana del Moro hingewiesen. Der "etiope" scheint, von schwerer Hautkrankheit befallen, nach einem Schwanz zu greifen, von dem es völlig unklar ist, zu wem oder was er gehört, und die Tritonen gemahnen in Teilen stark an Putti.

Der Simplifizierung der Dargestellten entspricht auch das Weglassen von erklärenden Hinweisen unter dem Bildrand, was bei Montagu noch anzutreffen war. Es lassen sich zwar noch primitiver ausgeführte Serien, die meist anonym erschienen, nachweisen, aber hier ist schon ein ziemlich qualitativer Tiefstand erreicht. Dabei muß bedacht werden, welch große Verbreitung diese Serie einmal hatte, von der heute noch sieben Exemplare in den römischen Bibliotheken aufbewahrt werden.

Die Kosten eines Blattes, z.B. von Piranesi oder Vasi, waren einem Teil der Reisenden für solche Ansichten zu hoch.

Für Blätter geringerer Qualität, im Schnellverfahren hergestellt, konnten nur wesentlich niedrigere Preise gefordert werden. Eine Ansichtenfolge nur zur oberflächlichen Orientierung mag vielen Rombesuchern ausgereicht haben.

Vermittelte die Übersicht über den Einfluß von Piranesi und Vasi auf die Wiedergabe des modernen Rom eine völlige Orientierung an den traditionellen Formen nach Art von Vasi - es erscheint nicht sinnvoll, weitere Beispiele anzuführen -, so verschiebt sich das Bild etwas, wenn man sich die Gestaltung der antiken Architektur anschaut. Cassini bringt hier wieder Ansichten von so schlechter Qualität, daß sich weitere Nachforschungen nach der Übernahme von Bildformen nicht lohnen. Bei Montagu zeigt sich bei einer ganzen Reihe von Abbildungen ein stärkerer Einfluß von Piranesi, wobei hier natürlich auch zu bemerken ist, daß Vasi zumindest in der großen Serie der "Magnificenze" kaum antike Einzelthemen behandelt hatte. So lagen als neu gestaltete Form von Bedeutung aus der Mitte des 18. Jh. nur Piranesis Ansichten vor.

Besonders deutlich zeigt sich der Einfluß des Künstlers auf Montagu an der Wiedergabe der Acqua Felice, die fast zu einem Capriccio wird. Hier sei aber als Beispiel der Arco di Settimio Severo genannt, der eher symptomatisch für die Abfassung der antiken Themen ist. Abb. 104 Die an Piranesi erinnernden Elemente sind hier die monumentale fast bis an den oberen Bildrand reichende Position des Bogens und die Ausgestaltung der Umgebung: der knorrige Baum auf der linken Seite und einzelne Staffagefiguren, die sich aber auch schon auf der Wiedergabe der Piazza Navona fanden. Von der kraftvollen Monumentalität, mit der Piranesi den gleichen Bogen z.B. 1772 abbildet, ist allerdings nicht viel zu spüren. Abb. 105

Zwei weitere gegen Ende des 18. Jh. erschienene Serien - Franzetti um ca. 1800 und eine anonyme nicht in den Katalog aufgenommene Folge - vermitteln, was die Rezeption von Vasis und Piranesis Kompositionsstrukturen angeht, einen ähnlichen Eindruck wie Montagu und Cassini. In der in der Farnesina eingesehenen nicht weiter bezeichneten und auch nicht weiter verbreiteten Serie finden sich aber zum ersten Mal neben genauen Kopien von Ansichten von Vasi auch solche von Piranesi. Abb. 106 Neben der Wiederholung von antiken Themen, wie z.B. dem Forum Trajanum, ist zugleich mit S. Paolo eine sehr monumentale Lösung Piranesis aus dem modernen Rom wiederholt. Abb. 107 Abb. 108

Die Fassade ist, was die Lage und den wiedergegebenen Ausschnitt der Basilika im Bild betrifft, genau übernommen. Natürlich sind die Details nicht sehr sorgfältig durchgeformt, und auch die Staffage im Bildvordergrund ist wesentlich verändert. Die Aufnahme dieser Ansicht in eine recht einfache Serie - zwei Abbildungen sind hier, um Kosten zu sparen, auf ein Blatt von einer Gesamtgröße von etwa Din A 4 gedruckt - zeigt, daß Piranesis großartige Bildentwürfe durchaus auch in kleinem Format ihre Kraft entwickeln können.

Es entsteht die Frage, wieso Piranesis Bildentwürfe zum modernen Rom - das 19. Jh. kann hier einbezogen werden - fast völlig ohne Nachfolge bleiben und zwar nicht nur, was die Darstellungsmittel, sondern ebenso was die Standpunktwahl betrifft. Daß es möglich war, die Ansichten in einfacher Form zu kopieren, zeigt das obige Beispiel. Da es keine Autorenrechte gab, stellten sich auch keine rechtlichen Probleme.

War der Markt so abgedeckt mit Piranesis eigenen Blättern, daß es sich nicht mehr lohnte, Ansichten nach Piranesi zu verfertigen? Zwar ist bekannt, daß Francesco Piranesi den Betrieb seines Vaters sehr gut organisierte, aber die Prei-

se ließen den Erwerb nur für ein bestimmtes Publikum zu. Die völlige Vernachlässigung des Piranesischen Formengutes ist wohl primär in einer nach Piranesis Tod gegen Ende der achtziger Jahre sich durchsetzenden neuen Gestaltungsweise zu suchen.

Die umschlagende Stimmung in der Piranesirezeption läßt sich sehr gut an zwei zeitgenössischen Texten aufzeigen. Volkmann schreibt 1771 in seinen "Historisch-kritischen Nachrichten" von Italien: "Die Prospekte ... von Piranesi sind vortrefflich, sie stellen die schönsten Kirchen, Paläste, Fontainen und alten Monumente vor ... sie sind zwar nicht fein, aber in einer sehr meisterhaften Manier radiert, und mit angenehmen Nebenwerken versehen. Die Ruinen stellt er oft mehr vor, wie sie gewesen sind, als wie sie heutigen Tages aussehen ...²⁰⁾

Die leichte Kritik, die in der Aussage mitschwingt, daß die Ruinen mehr vorstellen, als sie gewesen sind, führt bei Goethe, der Piranesis Prospekte in seinem Elternhaus hatte hängen sehen, in seiner 1886 verfaßten Italienischen Reise zur weitgehenden Ablehnung. Der Dichter schreibt, daß seine Begegnung mit der urbanistischen Realität in Rom ihm gezeigt habe, daß Piranesi nur "Effektreiches vorfabelte".²¹⁾

Das Bild des modernen Rom, das in den wenigen diesem Thema im 19. Jh. weiter gewidmeten Serien vermittelt wird, ist, abgesehen von wenigen Darstellungen Rossinis, bis zum Vordringen einer stärker der gegebenen baulichen Situation folgenden Wiedergabe, an Vasi orientiert.

Zwei Ansichten der Piazza Navona, einmal zu Beginn und einmal gegen Mitte des 19. Jh., zeigen, wie eine Reihe von weniger anspruchsvollen Künstlern immer wieder die gleichen Ansichten reproduzieren. Abb. 24 Abb. 109 Abb. 110 Das gleiche läßt sich, nach leichter Abwandlung, durch Zu-

sammenrücken vom Palazzo della Consulta und der Scuderia und Betonung der Dioskuren, auch von der Wiedergabe des Quirinal sagen (Cottafavi 1837 Moschetti 1843) Abb. 111 Abb. 112

Nur eine Ansichtsform, die Piranesi prägte, ließ sich weiter bis zur Mitte des 19. Jh. verfolgen, und zwar die Wiedergabe von S. Giovanni in Laterano. Zwar wird auch die von Vasi entwickelte Behandlung des Themas, die die Überreste des Tricliniums in die Ansicht mit einbezieht, wieder aufgegriffen, wie Moschetti in seiner Serie von 1843 zeigt. Piranesis Version aber, der das Kirchengebäude von der linken Seite aus gesehen wiedergibt, findet sich häufiger. (Amici 1835, Cottafavi 1837) Abb. 113 Abb. 114

Die Wiedergabe der modernen Innenstadt bleibt, bis auf wenige z.T. von erhöhten Punkten aufgenommene Blicke und die immer stärker an der urbanistischen Realität sich orientierenden Darstellungsverfahren, an den einmal im 18. Jh. aufgenommenen Sichtweisen orientiert. Dies hängt damit zusammen, daß die abgebildeten Bereiche der Stadt im 18. Jh. ihre letzte Prägung erfahren hatten und eine Umorientierung auf Grund von neu gebauter Architektur oder neuer wichtiger Nutzungsformen nicht gegeben war. Die meisten Graphiker und Maler griffen so zum einfachsten Mittel und stellten immer wieder die gleichen Sichtweisen dar. Der Maler Caffi, der recht geschickt seine Bilder mit Lichteffekten aufzubauen wußte, reproduziert z.B. auch immer wieder die gleichen Standpunkte.

Es spielt eine wichtige Rolle, daß die bedeutenderen Künstler sich kaum für die Wiedergabe des modernen Rom interessierten. Als Beispiel dafür, welche reizvolle Darstellungen des modernen Rom zustande kommen, wenn ein guter Maler versucht, die Stadt zu erfassen, ohne sich vorher an anderen bildlichen Fassungen orientiert zu haben, soll Ingres vorgestellt werden.²³⁾

Die Bleistiftzeichnungen, z.T. mit Tusche nachgezogen, sind ohne feste Verwertungsabsicht entstanden. Ingres hält die Historienmalerei, dem Zeitgeschmack entsprechend, allein für bedeutend, und die Skizzen von Rom stellten eine ganz private Auseinandersetzung mit der Stadt dar. Das Wissen um die Existenz der Blätter war lange verschüttet. Erst um die Mitte dieses Jahrhunderts wurde der Bestand neu von Naef entdeckt.

Es ist sehr interessant zu verfolgen, wie sich der Künstler langsam vorwärtstastend den Objekten nähert. So probiert er z.B. bei S. Sabina und S. Alessia die Wirkung von leicht veränderten Standpunkten. Sehr typisch sind zwei Blätter von der Villa Medici. Auf der einen Zeichnung ist eine schnelle Studie vom Aufgang zur Villa Medici gegeben. Abb. 115 Ingres wählt hier keinen den Bau groß und repräsentativ erscheinen lassenden Standpunkt, sondern der Blick erfaßt zum größten Teil völlig unbedeutende Architektur. Die kleine Szene gestaltet Ingres aber durch die Verteilung der Formen, wobei besonders die Schatteneffekte der vorkragenden Dächer betont werden, zu einer sehr reizvollen kleinen Komposition.

Nimmt das Spiel der gegeneinander versetzten Hausformen fast einen gewissen vom Objekt abstrahierenden Charakter an, so gibt die zweite Zeichnung deutlich erkennbar die Villa Medici wieder. Abb. 116 Diese Wirkung von Licht und Schatten bestimmt auch hier u.a. mit dem von der Mauer ausgehenden Schattenwurf und den dunklen Flecken unter den wiedergegebenen Bäumen die Gestaltung. Das besonders helle Licht, das die aus dem Norden kommenden Künstler immer in Rom hervorhoben, ist auf diesen zarten Blättern sehr gut mit den kontrastierenden Schatten erfaßt.

Die Bedeutung von Piranesi für die Wiedergabe der antiken Architektur im 19. Jh. soll nur noch kurz skizziert werden. Neben einem allgemeinen Aufgreifen von Ansichtenpo-

sitionen und einer gewissen Monumentalität finden sich auch einige wenige Serien, die die Blätter Piranesis in leicht abgewandelter, dem Geschmack der jeweiligen Zeit angepaßten Form kopieren. Hierzu gehört die 1820 in England erschienene Serien von Dubourg, die Piranesis Ansichten zwar mächtig beherrschend, aber doch wieder ihrer spannungsvollen Gegensätze beraubt, als milden Aufguß präsentiert.

Einen großen Verkaufserfolg erreichte Rossini, der 1818 seine erste an Piranesi orientierte Serie veröffentlichte. Die Gebrüder Piranesi, die den Nachlaß verwalteten, befanden sich zu dieser Zeit mit den von Piranesi erstellten Platten in Paris im Exil; echte Piranesis konnten also den Markt in Rom nicht erreichen. Die Verkaufszahlen des in den dreißiger Jahren von der Calcografia erworbenen Bestandes an Piranesi-Ansichten, die nur auf einen für kurze Zeit erfolgreichen Umsatz hinweisen, zeigen, daß die neue Version von Piranesi, die Rossini brachte, mehr Erfolg hatte.

Am Beispiel der Wiedergabe der Maxentiusbasilika und der Cestiuspyramide sei Rossinis Arbeitsweise im Vergleich zu Piranesi vorgestellt. Abb. 117 Abb. 118 Abb. 119 Beide Ansichten gehören zu der Serie "Antichità Romane", in der Rossini auch das große Format von Piranesi wieder aufgreift. Auf der Abbildung der Cestius-Pyramide taucht Piranesis Fassung des Themas ganz deutlich, seitenverkehrt gesehen, wieder auf. Abb. 99 Die mächtig aufragende Form der Pyramide behält Rossini bei. Er verändert aber wieder, wie schon alle anderen Piranesi aufgreifenden Maler, die Umgebung. Statt desolat wirkender Ruinenreste und halbabgestorbener Bäume findet sich eine wohlorganisierte landschaftliche Szenerie, wobei Rossini geschickt die Wiedergabe des großen Baumes mit seinen verdrehten Ästen als Gegengewicht zu der kubischen Form der Pyramide einzusetzen versteht.

Versucht diese Gestaltung relativ geschickt, direkt an Piranesis monumentale Sicht der antiken Ruinen anzuknüpfen, so bringt Rossini mit seiner Fassung von der Maxentiusbasilika nur noch eine vage an dem großen Künstler orientierte Version. Übereinstimmend ist die Wiedergabe des Blickes auf die Basilika von links, der mit dem ersten großen Bogen beginnt und nach hinten mit dem in weiter Ferne zu sehenden Colosseum endet. Piranesis großartige den Betrachter überwältigende Lösung war auch Rossini, der das Monument nach den gerade vorgenommenen Ausgrabungen abbildet, nicht mehr zeitgemäß. Seine Fassung versucht, den baulichen Gegebenheiten eher Rechnung zu tragen.

Der Konflikt zwischen Piranesis großartigen Erfindungen und dem Versuch, die gegebenen baulichen Realitäten stärker zu berücksichtigen, führt bei vielen Blättern zu nicht sehr überzeugenden Lösungen. Unter allen Graphikern des 19. Jh. ist Rossini aber der einzige, der Radierungen mit so großem Geschick in der Wiedergabe von Einzelheiten und der Verteilung von Schatten zu gestalten weiß.

In den anderen europäischen Ländern war - man vergleiche nur die von Ausländern erstellten römischen Serien - die Radierung nicht mehr für Ansichtenfolgen gefragt. Der Versuch einer Piranesi-Imitation, wie ihn Dubourg in kalorierter Aquatinta vornahm, mußte notwendig stark verfremdend wirken. So ist es nicht erstaunlich, daß eine der Realität leicht angepaßte Piranesirenaissance in Rom erfolgte, wo die Radierung weiter die wichtigste Technik für Stadtansichten darstellte. Eine wohl mehr zufällige Koinzidenz ist hierbei, daß die letzte Serie von dem alten Rossini 1850 erschien, also zu einer Zeit, wo die Photographie immer stärker ihren Siegeszug über die Graphik begann.

Anhand von drei Beispielen sei abschließend vorgestellt, wie die Veränderungen aussahen, die traditionelle Sicht-

weisen von römischen Monumenten durch immer stärkere Ausrichtung an der gegebenen Realität erfuhren.

Während Cottavavi 1837 und Moschetti 1843 sich weitgehend an Vasis Version der Ansicht des Quirinal orientieren, bringt Fossati 1831 eine leicht variierte neue Fassung der Anlage. Abb. 111 Abb. 112 Abb. 120 Vermutlich nahm Fossati die Abbildung, wie sich auch bei weiteren Ansichten des Architekten nachweisen läßt, mit einer eigenen Vorzeichnung auf und erstellte keine Kopie einer Vorlage. Nicht nur hat sich jetzt der dargestellte Ausschnitt verkürzt auf die Abbildung der Dioskuren, des Quirinal und des Palazzo della Consulta, - auch die Betrachterposition erfolgt nicht mehr von einer unbestimmten Höhe, sondern aus der Fußgängerposition. Eine Überprüfung der Abbildung am Orte selbst zeigt, daß Fossati nicht nur versucht, dem Quirinal eine großartigere Wirkung zu geben, sondern zugleich ist die Position der Dioskuren kaum stimmig im Vergleich zur Lage der Fassade des Palazzo della Consulta. Abb. 121

Näher an der Wiedergabe der gegebenen baulichen Realität ist Amici mit seiner Ansicht von 1847. Abb. 122 Stellt man dieser Abbildung die Version von Cottavavi gegenüber, läßt sich als wesentlichste Änderung wieder die Verkleinerung des Ausschnittes und die deutlich erkennbare Sicht aus der Fußgängerposition anführen.

Beide Momente finden sich auch bei den späten Abbildungen anderer urbanistischer Situationen, wie z.B. bei der Piazza Navona. Gegenübergestellt sei hier die Fassung von Acquarelli vom Beginn des 19. Jh. mit einer Wiedergabe von Rossini 1849 und von Deroy, der ebenfalls das Blatt um die Jahrhundertmitte verfertigte. Abb. 109 Abb. 123 Abb. 124

Als letztes Beispiel sei die Ansicht des Pantheon vorgestellt. Eine häufig zu findende Version vom Beginn des 19. Jh. ist auf der Abbildung des Bibliophilen Institutes gegeben. Abb. 125 Wightwick gibt den Bau 1827, aus einer Seitenstraße schauend, in einem wesentlich verkleinerten Ausschnitt wieder. Abb. 126 In der Lithographie nach Daguerrotypievorlage und in der Fassung von Cacchiatelli ist dann die Aussicht wieder etwas erweitert. Abb. 127
Abb. 128

Eine Wiedergabe der ganzen Platzanlage, wie sie Piranesi und Vasi brachten, findet sich im 19. Jh. kaum mehr. Abb. 95 Was auffällt ist die Tatsache, daß Wightwick schon 1827 eine Abbildung erstellte, die heute - wie eine Überprüfung am Ort ergab - mit kleinen Abweichungen mit dem Photoapparat aufgenommen werden könnte.

Niepces Experimente mit der Heliographie zeigten seit der Mitte der zwanziger Jahre erste Ergebnisse. An eine Daguerrotypie oder Photographie war zu dieser Zeit also noch nicht zu denken. Es gab aber eine andere Möglichkeit. Buddenmeier stellt in seinem Buch über Panorama, Diorama und Photographie die Perfektion der neuen Zeichenmaschinen zu Beginn des 19. Jh. vor.²⁴⁾ Hierzu gehört der Diagraph, mit dem alle Umrißlinien, sowohl gekrümmte wie gerade, festgehalten werden können, was die exakte Abbildung auch winziger Details erlaubt.

Ob nun Wightwick, der aus dem alle technischen Entwicklungen besonders fördernden England kam, diesen gegen Ende der zwanziger Jahre entwickelten Diagraphen schon kannte, ist ungewiß. Mit Sicherheit aber war er mit anderen neuen technischen Hilfsmitteln vertraut, die ähnliche Hilfeleistung brachten, denn die gleiche Art der Darstellung zeigt sich auf verschiedenen Blättern der Serie. Abb. 129

Wightwick bleibt aber bis zur Jahrhundertmitte der einzige Graphiker, der Rom auf diese Weise abbildete, wobei die Vorwegnahme einer photographischen Reproduktion noch durch die Technik der Lithographie verstärkt wird. Die tonigen weichen Abstufungen, die bei der Lithographie gegeben sind, gemahnen sehr an die ersten Photographien.

Welch traditionelle Formen von Ansichtengestaltung aber selbst zu Ende der sechziger Jahre noch möglich waren, zeigt die großartig aufgemachte Serie der Gebrüder Benoist von 1870. Eine ganze Reihe von Beispielen findet sich hier, wo wegen der großartigeren Wirkung auf alte Darstellungsweisen zurückgegriffen wird, die weit von einer Beachtung der topographischen Realität entfernt sind. Abb. 130

IV. Verhältnis der römischen Stadtansichten zu anderen

Gattungen der Malerei

Die Stadtansicht ist in besonderer Weise von vielen Bereichen der Malerei beeinflusst worden. Für die erste Hälfte des 18. Jh. spielt z.B. die Ruinenmalerei eine wichtige Rolle, die als Teil der Architekturmalerei angesehen wird. Genauere Abgrenzungen zur Stadtansicht, die z.B. auch etwas problematisch sind, erschienen im behandelten Zeitraum nicht sinnvoll. So ist z.B. in Seemanns Lexikon der Kunst über Architekturmalerei zu lesen: "Die A. ist nun (in der zweiten Hälfte des 18. Jh. d. Verf.) aber kaum von der Vedutenmalerei, vom Prospekt und Panorama zu trennen, hat enge Bezüge zur Quadraturmalerei und zum Bühnenbild."¹⁾

Die beiden Themenkreise, auf die im Folgenden eingegangen wird, bringen gegen Ende des 18./Anfang des 19. Jh. die entscheidenden Einflüsse auf die Wiedergabe der Stadt und führen zu Veränderungen, die sich auf die ganze weitere Gestaltung von Stadtansichten im 19. Jh. auswirken. Besonderer Akzent wird hierbei auf die Genremalerei und die Auswirkung auf die Staffage gelegt, da dieses Gebiet in der Literatur weniger Beachtung gefunden hat.

Landschaftsmalerei

Die Landschaftsmalerei ist, was Rom betrifft, eng mit der Entstehung von Stadtansichten verknüpft, da die ersten Künstler, die Ansichten erstellten, in erster Linie Landschaftsmaler aus Holland waren. Die Entwicklung der vielfältigen Beziehungen zwischen beiden Bereichen vor dem Ende des 18. Jh. kann im Zusammenhang der Arbeit nicht aufgezeigt werden, da auch fast ausschließlich die Ölmalerei betroffen ist. Behandelt wird im Folgenden die um die Wende vom 18. zum 19. Jh. besonders intensive Einwirkung der Landschaftsmalerei auf die Ansichtengestaltung, die z.T.

zu ganz neuen Formen führte. Die Aufgabe eines kurzen Überblickes zu Beginn ist es, die Wiedergabe von landschaftlichen Monumenten auf Ansichten aufzuzeigen, die vor dieser Periode erstellt wurden.

1. Überblick über Landschaftsdarstellung in der Stadtansicht bis zu Vasi und Piranesi

"S' è constatato, con grave disappunto dei retorici cultori della romanità, che Roma tra le città italiane è quella relativamente 'meno depinta'".²⁾ Mit diesem Satz beginnt Valentino Martinelli sein Buch "Paesisti Romani dell'Ottocento", und er führt weiter aus, daß sowohl S. Marco in Venedig als auch S. Maria del Fiore in Florenz weitaus häufiger abgebildet wurden als S. Pietro in Rom. Diese Aussage, die bezogen auf die Monumente Roms - man bedenke die vielen verschiedenen bildlichen Fassungen des Colosseums - wohl leicht übertrieben erscheint, trifft was die Serie angeht, zu auf die Darstellung der einzelnen Bauten umgebenden Bereiche landschaftlicher Natur.

Bei der Wiedergabe der bedeutenden Bauten der Stadt wurde die Umgebung ausgeschlossen, und die Landschaftsmaler des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jh. wollten keine real gegebene Szenerie mit ihren kleinen Unschönheiten abbilden, sondern eine ideal empfundene Landschaft wiedergeben. Von wenigen Ausnahmen abgesehen wurden die römischen Monumente in eine neu komponierte den ästhetischen Forderungen entsprechende Umgebung gesetzt.

Auch die Bentveughels, die, aus ihrer holländischen Tradition kommend, eher sich an real vorgegebenen Situationen orientierten, nahmen ihre Motive vielfach in der weiteren Umgebung von Rom auf. Martini spricht von "certi angoli rustici della periferia".³⁾ Die endlose Folge von Wirtshausszenen auf dem Lande, Gewittersituationen und Raubüberfällen ist meist in einem nicht genauer bezeichneten "Latio" angesiedelt.

Ein Blick auf den Stadtplan von Nolli zeigt, wie wenig die Stadt Rom bis in das 18. Jh. besiedelt war. Der bewohnte Bereich reichte vom Kapitol im Süden bis zur Piazza del Popolo im Norden und von S. Pietro und Trastevere im Westen bis zum Quirinal im Osten. Die im Süden und Westen liegenden Ruinen wie auch die Pilgerkirchen waren umgeben von Weinbergen, Obst- und Gemüsegärten und brachliegendem Land. Die von Nolli dunkel hervorgehobenen Erhebungen weisen auf den hügeligen Charakter der Stadtlandschaft hin, der die Möglichkeit zu sehr vielen wechselnden Ausblicken bot. Ebenso brachte der in großen Windungen durch die Stadt fließende Fluß mit Blicken über die Ufer eine Vielzahl von Motiven.

Allein in Zeichnungen holländischer und deutscher Künstler im 17. Jh. finden sich Wiedergaben, die die landschaftlichen Momente der Stadt berücksichtigen, wie z.B. die berühmten Ansichten von S. Giovanni in Laterano von v. Bloemen, ebenso wie der Blick hinüber zum Torre delle Milize von de Heusch. Abb. 131 Hier wird verzichtet auf alle repräsentative Wirkung, und ein vielfach recht ungeordnetes Stadtgefüge kommt zum Vorschein. Umgesetzt in Druckgraphik oder Ölmalerei werden diese Ansichten aber nie, sie verbleiben Studien.

Falda verwendet an ganz wenigen Stellen Motive, die den hügeligen Charakter der Stadt zeigen, wie z.B. beim Blick hinunter vom Kloster S. Domenico auf dem Monte Magnanapoli; und die Flußlandschaft wird nur einmal ganz schematisch angedeutet beim Blick auf S. Girolamo de' Schiavoni. Abb. 71 Kirchen mit ihrem ländlichen Ambiente finden sich kaum. Die Fontana d' Acqua Acetosa, wo ein größerer Landschaftsausschnitt notwendig gezeigt werden muß, bringt eine völlig idealisierte Szenerie mit Büschen, die kaum noch als solche zu erkennen sind. Abb. 132 Die großen Überblicke über die Gartenanlagen wie z.B. beim Quirinal wirken eher wie Grundrisse für Gartenbauarchitekten.

In der graphischen Serie von 1660 schildert Cruyl jeweils in weiten Blicken kleine Stadtviertel in Annäherung an das Panorama. Die Ansichten mit den gepflegten kleinen Gärten im Stadtgebiet und den bewachsenen Hügeln im Hintergrund sind aber zu schematisch gestaltet, um sie hier näher in Betracht ziehen zu können.

Ein stärkeres Eingehen auf die gegebene Landschaft findet sich zum ersten Mal in der Ölmalerei bei van Wittel gegen Ende des 17. Jh. In seinen vielen Ausblicken schildert er ganz unterschiedliche Bereiche der Stadt. Allerdings bringen diese Ansichten zumeist repräsentative Situationen und wirken vielfach recht bewußt arrangiert. So erinnert z.B. die Ansicht von Prati di Castello doch sehr an eine holländische Vorstadtlandschaft. Viel freier und unmittelbarer an der gegebenen Situation orientiert sind auch bei van Wittel eine Reihe von gezeichneten Studien. Ein ganz neues Thema für die römische Stadtansicht erschloß van Wittel mit seinen vielen Tiberdarstellungen, die er von den verschiedensten Standpunkten aufnahm. Die Flußufer sind sicher geschönt und von Schmutz befreit dargestellt, aber eine Ansicht, wie z.B. die vielfach wiederholte Abbildung "Ponte rotto a ripa grande" schildert recht gut das sandige unebene Flußufer bei niedrigem Wasserstand mit den hineingebauten Stegen und den unregelmäßigen Hinterfronten der am Tiber stehenden Häuser. Abb. 133 Sehr geschickt nutzt van Wittel hier den Fluß mit dem weiten Himmel für seine auf atmosphärische Wirkung hin angelegten Bilder, wobei er zwischen die beiden großen Flächen meist noch einen Blick auf einen höheren Hügel einschiebt.

Panini fertigte neben seinen großartig aufgebauten Phantasie-Ruinenstücken und prachtvollen Innenstadtansichten auch größere Ausschnitte von römischen Außenbezirken. Die Ansicht Roms vom Fuße des Monte Mario erinnert aber mit ihren so überaus wohlgeordneten Feldern und den gegen den Himmel sich abhebenden Türmen der Stadt wieder sehr an holländische Stadtdarstellungen. Abb. 134 Das Land war

zwar an dieser Stelle in viele kleine Parzellen aufgeteilt, wo Weinbau und Gemüseanbau betrieben wurde, wie Nolli zu entnehmen ist, aber so zierlich, wie sich die Ansicht auf dem Gemälde bietet, ist die Gegend wohl kaum denkbar.

Sehr interessant ist der Blick vom Celio auf das Colosseum, den Volpato in eine Radierung umsetzte, die zum ersten Mal einen Eindruck vermittelt von den vielen Weingärten, die von hohen Mauern umgeben um das Colosseum lagen. Abb. 135

Vasi greift in seinen "Magnificenze" kaum Anregungen von den Holländern und Panini auf, was die Präsentation von Bauten mit größerem Umfeld angeht. Er bleibt mit einer Ausnahme bei Bildausschnitten, ähnlich wie sie Falda gebracht hatte. Die großen Basiliken werden nicht in ihrer ländlichen Umgebung gezeigt, sondern in einem Ausschnitt, der den Eindruck von einem städtischen Umfeld nahelegt, was wohl die Würde der Bauten eher zu unterstreichen schien.

Bei einigen Ansichten, wo die Wiedergabe von ländlichen Strukturen nicht zu umgehen ist, wie z.B. bei den Außenansichten der Stadttore, bei Porte di Campo Vaccino und Piazza del Colosseo, tritt ein wohlgeformter und schön belaubter Akazienbaum in Aktion, der jeweils von rechts oder links in das Bild hinein ragt. Abb. 136

Ländliche Situationen weiter im Hintergrund sind dann immer nur ganz knapp skizziert. Etwas sorgfältiger auf Baumstrukturen und die Gestaltung verschiedener kleinerer Gewächse geht Vasi allein in der Ansicht S. Agnese fuori delle mura ein, wo der rechte Bildteil eine die Ruinen überdeckende, wild wachsende Vegetation zeigt, die recht geschickt wiedergegeben ist. Abb. 137 Nicht Unfähigkeit bei der Gestaltung vegetabiler Formen ist somit bei Vasi gegeben, sondern der Künstler zieht, wie schon bei den Basiliken gezeigt, ein städtisches Ambiente für seine Bauten aus repräsentativen Gründen vor.

Davon weicht allein die Serie ab, die den Gebäuden am Tiber gewidmet ist, die Serie, die stark von van Wittel beeinflusst wurde und lange vor den anderen Serien vermutlich unter Mitarbeit von Piranesi entstand. Hier finden sich die bei van Wittel verwendeten Weitblicke auf Hügel wie den Aventin. Stärker noch als bei dem Holländer sind die vielen kleinen Gärten um die Häuser am Ufer beachtet, wie bei "Monte Aventino e Vestige del Ponte Sublicio". Abb. 138
Zugleich scheint das Flußufer aber, auch im Vergleich zu van Wittel, etwas geschönt worden zu sein, denn die Uferstruktur erscheint wesentlich regelmäßiger, was sicher nicht nur auf den höheren Wasserstand zurückzuführen ist. Viel eher kommt hier Vasis Bestreben zum Ausdruck, eine wohlgeordnete Stadtstruktur zu präsentieren.

Gerade bei der Ansicht des Aventin fällt ein Moment auf, das bei dem Landschaftsmaler van Wittel auf verschiedenen Bildern zu finden ist: die Wiedergabe der großen Pinien-schirme gegen den Horizont, die auch heute noch ein wesentliches Merkmal der römischen Szenerie bilden. Vasi weist diesen Bäumen keine so signifikante Rolle zu. Nur eine kleinere recht magere Pinie überragt die anderen Bäume.

Es erscheint auffällig, daß Vasi nur die Flußthemen von van Wittel aufgriff und keine anderen Ansichten, sondern statt dessen Versionen von Falda umgestaltete. Der Wandel von den weiten, die umgebende Natur miteinbeziehenden Blicken - die Brücken hätten auch in kleinem Ausschnitt wiedergegeben werden können - zu den nur auf Gebäudewiedergabe beschränkten Innenstadtansichten, entsprach aber der graphischen Tradition.

Vielleicht entstanden diese Blätter, die ja auch viel früher als die erste Serie "Porte e Mura" erschienen, in einem ganz anderen Zusammenhang. Sie sind jedenfalls ein Beweis dafür, daß Vasi solche Themen auch recht geschickt aufzunehmen wußte.

Das Primat bei Piranesi liegt ganz deutlich auf der jeweils behandelten Architektur, und das ländliche Umfeld, das sich ja besonders bei der Antikenwiedergabe zeigt, wird weitgehend ausgelassen. Als Indikator für die Wiedergabe des modernen Rom seien wieder die großen Basiliken genommen. In den vierziger und fünfziger Jahren füllt der Bau jeweils fast die ganze Bildfläche aus. Bei der Wiedergabe der Vorderfront von S.M. Maggiore findet sich ein etwas größerer Ausschnitt der Umgebung.

Es ist typisch für Piranesis Baumdarstellung, daß die auch bei Nolli abgebildete zu S. Maria Maggiore hinführende Allee mit verkrüppelten, zerzausten Bäumen fast ohne Laub wiedergegeben ist. Abb. 139 Wie Vasi seine wohlgeformten Akazienbäume an verschiedenen Stellen einsetzt und damit glaubt, das Ambiente genügend charakterisiert zu haben, genauso macht es Piranesi, nur daß seine Exemplare knorrig und struppig sind, wie sich auf all den Antikenansichten zeigt. Abb. 99

Fügten sich Vasis wohlgebildete Bäume in den Eindruck einer geordneten Stadt, so vermitteln Piranesis verkrüppelte Stämme das Bild einer eher feindlichen, unwegsamen Natur. Wie die Ruinen rufen die bizarren Baumreste den Eindruck einer ehemals vorhandenen Größe hervor, die nun der Vergangenheit angehört, bilden also ein gegenwartsfeindliches Element. Ruinenüberwachsene kleine Pflanzen, die die Bauten fast zu ersticken drohen, stellt Piranesi häufig dar, wie bei der Grotte der Egeria, hiermit die Kraft der Natur gegenüber den riesigen Ziegelmonumenten betonend. Eine sorgfältige detaillierte Pflanzengestaltung, die genaue Studien vor der Natur verrät, gibt Piranesi allein bei der Wiedergabe der Tiberinsel wieder. Abb. 140 Die zerstörende Kraft des wuchernden Schilfes und der Büsche wird sehr deutlich durch die Abbildung des nur noch auf einer Seite zu sehenden nachgebauten Schiffsrumpfes.

Der feindliche desolate Eindruck von Natur, den die zitierten Beispiele vermitteln, ist auch bei den größeren Überblicken der 70-iger Jahre gegeben. Diese Ansichten aus der Vogelflugperspektive sollen auch, abgesehen von der Betonung der großen Fassade von S. Giovanni in Laterano, nicht die Umgebung vorstellen, sondern eine Art Grundriß der Architektur liefern. Abb. 141

Die bestellten Felder, Gemüsegärten und Weinberge werden nicht bei den Ruinen abgebildet. Die monumentale Ansicht von oben auf das Colosseum von 1776 z.B. zeigt zur Steigerung der Wirkung nur noch zwei Ruinen in unwegsamem Gelände. Natursituationen, die in der verlassenen malaria-verseuchten Campagna Romana sicher gegeben waren, holt hier Piranesi überbetont zur Effektsteigerung in den Bereich der Mauern, damit das Bild der Vergänglichkeit steigend.

2. Situation der Landschaftsmalerei in Rom gegen Ende des 18. Jh.

Eine Vielfalt von Einflüssen führt zur wachsenden Bedeutung der Landschaftsmalerei in der Romwiedergabe, die im Folgenden kurz skizziert werden.

Seit der Mitte des 18. Jh. hatte sich ein neues Naturverständnis ausgebildet. Wachsende Naturbeherrschung, wie sie sich in der Entstehung von Industrien und neuentwickelten Techniken in der Landwirtschaft zeigte, führte zu einer neuen Einschätzung von Natur. Auf Reisen konnten Wohlhabende die Höhepunkte der europäischen Landschaften besuchen, wobei sich Naturbegeisterung mit geologischem und botanischem Interesse verband. Die Gruppe der Reisenden und ihre Einstellung charakterisiert Holstein so: "Natur ist einzig für das sentimentale Gemütserlebnis dessen bestimmt, der von der Not des Broterwerbs befreit ist oder aus Gesellschaft und Arbeitswelt flieht."⁵⁾

Die Höhepunkte ihrer Reiseerlebnisse wünschten die Besucher dann in Form von Bildern mit nach Hause zu nehmen. Als geeignete Technik bildete sich hierbei neben der kostspieligen Ölmalerei die Aquarellmalerei heraus, die die Landschaft durch ihre Vielfalt an Farben besser abzubilden vermochte als druckgraphische Techniken, die nur mit dem Schwarz-Weiß-Gegensatz operieren konnten.

Es ist typisch, daß in der Schweiz, dem Land, das wegen seiner Alpenszenarien mit zu den meistbesuchten Ländern für Naturliebhaber zählte, zuerst eine Technik entwickelt wurde, die das langwierige Verfahren der Aquarellmalerei entschieden verkürzte. Johann Ludwig Aberli entwickelte das Prinzip des Umrißstiches, der die Zeichnung ersetzte, und nur noch die Kalorierung mit Aquarellfarben notwendig machte. 1766 wurde die Technik, nach dem Erfinder Aberli-Manier genannt, privilegiert.⁶⁾

Für die Zeit um 1760 hebt Martinelli den wachsenden Einfluß des Klassizismus auf die Landschaftsgestaltung in Rom hervor, der der Landschaftsmalerei folgende Postulate auferlegte ... "il paesaggio in fatti deve ravvicinarsi alla pittura di storia per due vie tramite la idealizzazione della natura oppure per i soggetti trattati."⁷⁾ Als Konsequenz folgt hieraus, wie Martinelli weiter ausführt: "... pittori francesi, svizzeri, tedeschi si sentono con la coscienza a posto solo quando in un Paesaggio della campagna romana hanno schizzato qualche figurina paludata all' antica o qualche monumento classico."

So sah die Situation aus, als Hackert 1768 nach Rom kam. Hackert soll hier etwas ausführlicher als Beispiel für Landschaftsmalerei im letzten Drittel des 18. Jh. in Rom behandelt werden. Das Bestreben des Malers war es, in seinen Bildern die vorgegebene Landschaft möglichst präzise abzubilden.⁸⁾ Lange Studien in der Natur waren hierfür notwendig. In verschiedenen Bildern stellt sich Hackert als Nachweis für sachliche Treue selbst als freimaler Künstler dar.⁹⁾

Seine Versuche, so genau wie möglich das Geschehen im Bild vorzustellen, führen dazu, daß er jedes Gemälde datiert und zur Dokumentation mit einer Ortsangabe versieht. Die Orientierung an der vorgegebenen Realität gipfelt bei dem Auftrag, eine Seeschlacht für Katharina die Große abzubilden, in der Forderung von Hackert an die Russen, ein Schiff im Hafen von Neapel nur zu Anschauungszwecken in die Luft zu sprengen, was auch geschah. Diesem Bestreben zur Genauigkeit in der Abbildung steht die Forderung von Hackert, die er 1797 in "Fragmente über Landschaftsmalerei" formuliert, entgegen. "In der Komposition der Landschaft ist hauptsächlich dahin zu sehen, daß alles grandios sei, wie solches Nikolaus und Kaspar Poussin, Caracci und Domenichino geleistet haben."¹⁰⁾

In seinem Bestreben, sich an Vorgegebenem zu orientieren und dieses "veredelt" wieder abzubilden, fand Hackert begeisterte Zustimmung bei Goethe, der über den Maler urteilte: "Ein Paar große Bilder von Hackert sind hierher gekommen, die als praktische Nachbildung der Wirklichkeit vielleicht nichts Vollkommeneres denken lassen".¹¹⁾

Wie sah nun die Gestaltung von Romansichten bei Hackert aus? Die Romthematik macht nur einen kleinen Teil des Oeuvre aus, das, was das italienische Repertoire betrifft, in erster Linie Ansichten um Neapel, wo Hackert bei Hofe angestellt war, umfaßt. Zwei Ansichten des Forum - ein Aquarell und eine braun lavierte Federzeichnung - bringen die typischen Themen von traditionellen Standpunkten mit weniger monumentalem Effekt als bei Piranesi. Abb. 142 Kleinere Gruppen von Staffagefiguren befinden sich in einer "ordentlich" wiedergegebenen Umgebung, wobei Hackert in der Federzeichnung mit so großer Akribie kleine Pflanzenteile abbildet, daß sie mit einem Bestimmungsbuch zu bezeichnen wären.

Eine Reihe von Ölbildern, die Hackert erstellte, orientieren sich an Vorlagen von van Wittel, wie z.B. die Ansicht der Piazza del Popolo, die bis auf Details die Vorlage von van Wittel übernimmt.

Von den Romansichten erscheint allein die Wiedergabe der Villa Albani interessanter, wo Hackert sich von überkommenen Darstellungsformen löst und eine eigene Fassung bringt. Abb. 143 Die Abbildung von Villen, so wie sie in den graphischen Serien noch von Vasi und Piranesi zu finden waren, erfolgte meistens aus einer irrationalen Vogelperspektive, um genaue Informationen auch über die Anlage der Gärten zu geben. Hackert hingegen steht auf einem kleinen Hügel der Villa gegenüber, die er mit einem größeren Ausschnitt aus der Umgebung abbildet.

Die Gestaltungsweise entspricht hierbei in etwa einem Schema, das sich häufig bei Landschaftsbildern von Hackert findet: nahe einem bis an den oberen Bildrand reichenden prächtigen Baum sitzt eine kleine Gruppe, von der der Blick in die Weite geht. Auf diesen festen traditionellen Kulissenrahmen verzichtet der Künstler nur ungern. Mit großer Sorgfalt sind wieder die kleinen Pflanzen im Vordergrund und Bäume und Felder im Mittelgrund abgebildet.

Die römische Stadtdarstellung nimmt von Hackert insofern Einflüsse auf, als er die nächste Umgebung der Stadt, wie hier bei der Villa Albani, zu einem abbildungswürdigen Gegenstand macht, dabei sehr geschickt den vor dem Ausblick empfangenen Eindruck in eine perspektivisch in sich stimmige Konstruktion umsetzend.

Einflüsse seines Malstiles, den de Filippis-Marisani sehr geschickt erfaßt, ließen sich für die römischen Ansichtenserien nicht detaillierter nachweisen: "Il suo magistero si esaurisce tutto nella superficie della rappresentazione, senza alcuna spinta di una commozione interiore e senza che nel suo spirito le impressioni esterne suscitino visioni nuove, caratteristiche personali."¹²⁾

3. Veränderungen von römischen Stadtansichten unter dem Einfluß der Landschaftsmalerei

In ausgeprägterer Form erfuhren die Stadtansichten - von wenigen Ausnahmen abgesehen - nur bei ausländischen Künstlern eine neue Darstellungsweise. Das Gros der römischen Graphiker hielt sich, wie im Kapitel über Komposition aufgezeigt, an die großen Vorbilder des 18. Jh., die leicht abgewandelt wurden.

Es ist daher typisch, daß die erste graphische Serie, die römische Monumente auf eine neue Weise wiedergibt, von einem Franzosen erstellt wurde. Auch der Ort, wo diese Serie erschien, nämlich England, kennzeichnet noch einmal deutlich, welch bedeutende Stellung die Engländer als Romreisende und Käufer von Ansichtenserien hatten. Merigot bringt nicht, wie sonst in Rom üblich, die Blätter als Radierungen heraus, sondern in der Technik der Aquantinta. Während die erste, etwa 1797 veröffentlichte Serie in einer Schwarzweißstönung gehalten ist, erscheint kurze Zeit später auch eine farbige Version, gemäß dem Wunsch des Publikums nach farbiger Graphik.

Momente von Landschaftsmalerei gehen bei der Wiedergabe der antiken Monumente primär in die Vordergrundgestaltung ein, kommen aber auch bei einigen Blättern in der Wahl des größeren Ausschnittes, der die umgebende Natur stärker berücksichtigt, zum Ausdruck. Im Unterschied zu Hackerts eher nüchternen Ansichten legt Merigot viel Wert auf eine stimmungsvolle Darstellungsweise. Mittel hierfür sind die hohen Tordurchblicke und die von Büschen und Bäumen umstandenen Wege, die erst nach längerer Strecke zum abgebildeten antiken Monument führen. Das Forum Romanum wird so auf der Ansicht vom Septimus-Severus-Bogen zu einer Art Landschaftsgarten mit weitgehend verdeckten Monumenten. Abb. 144 Die Wiedergabe der Atmosphä-

re eines etwas verwilderten Parkes hat Priorität gegenüber der Information zu den antiken Bauten.

Stimmungsvolle Einkleidung, die aber nicht mehr wie bei Piranesi zu einer Steigerung des Monuments führt, sondern den die Bauten umgebenden landschaftlichen Motiven Priorität gibt, findet sich u.a. auch auf der Ansicht vom damals so benannten "Temple of the sun and the moon".¹³⁾

Abb. 145 In großer "Inszenierung" wird der Tempel präsentiert. Der Lichteinfall durch ein kleines Loch in der dunklen Mauer rechts am Bildrand, der einen vor dem Tempel befindlichen Brunnen wie auch zwei dort stehende Mönche besonders zur Geltung bringt, ist sehr effektiv gestaltet.

Der beigegebene Text unterstreicht die auf eine gefällige Wirkung ausgehende Darstellung ohne archäologische Ambitionen: "These ruins excite the most pleasing emotions, they occasionally present to the eye of the Traveller the most striking effects of light and shade. The fountain, which plays in the centre of these venerable remains, spreads on every side a refreshing coolness, delightful to the stranger, fatigued with literary research."¹⁴⁾

Die Absicht, mit diesen Ansichten in erster Linie zu unterhalten, kommt auch im Vorwort zum Ausdruck ... venerable relics of antichity may not be disregarded as useless for the purposes of amusement, if they should not be found contributory, to those of instruction ..."

Der Begleittext zu einer weiteren Ansicht stellt das Modewort vor, das - wenn vielleicht hier bei Merigot in leicht übersteigerten Maße - sehr gut die neue Darstellungsweise wiedergibt. "... and the view, on the whole, has a picturesque effect which cannot fail of being agreeable to amateurs." (zu "gate of St. Sebastian")

In allen Sprachen, englisch, deutsch, italienisch und französisch findet sich dieses Wort, über dessen Bedeutungsentwicklung im 18. und 19. Jh. Hussey und Salerno einen ausführlichen Artikel verfaßt haben.¹⁵⁾ Kurz sei angedeutet, daß der Begriff von der ästhetischen Qualifizierung der englischen Landschaftsgärten herkommt, die im 18. Jh. nach dem Vorbild der Naturgestaltung bei den großen Landschaftsmalern Claude Lorrain und Poussin angelegt wurden. Pittoresk hieß in diesem Zusammenhang "dem Gemälde ebenbürtig".

Ohne weiter auf die Entwicklung einzugehen, die der Begriff, der mit zu den zentralen Termini im Bereich der Ästhetik im 18. Jh. gehört, erfuhr, soll direkt auf eine Aussage von Hussey hingewiesen werden, die sehr gut die Situation gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. wiedergibt.

"Ciò premesso, il termine pittoresco acquistava nobiltà, indicando la bellezza visiva distinta da utilità visiva, proprietà visiva, ecc., dato che l'arte pittorica, dedita unicamente al piacere visivo, separa l'aspetto visibile delle cose da tutti gli aspetti ad esso associati nell'esperienza visiva."¹⁶⁾

In der von Hussey aufgezeigten Interpretation, wo "pittoresk" Schönheit losgelöst von tieferen Sinnstrukturen bedeutet, findet sich der Begriff in den Texten zu den römischen Serien.

Der Vedutist, der am ausgeprägtesten mit dem Begriff "pittoresk" umgeht, ist Uggeri. Schon der Titel "Journées pittoresques" bringt das Wort. Bei vielen Texterklärungen von Abbildungen ist zu finden "per merito della sua pittorica situazione". Klingt aber nicht im um 1800 geschriebenen Vorwort zum ersten Band seiner Werke eine gewisse Kritik mit an, wenn Uggeri Folgendes schreibt: "Per

servire dunque al genio degli Amici, e degli Amatori delle Belle Arti, mi accinsi ad unire una serie di Vedute di monumenti d'Architettura antica, e quelli singolarmente prescelsi, i quali presentassero alla vista un oggetto pittoresco. Ma perchè poi doveva l'opere mia limitarsi al solo piacere dell' occhio e doveva ristringermi al solo dolce, quando poteva io accoppiare ad esso l'utilità si per gli studiosi delle Antichità che per li professori dell' Architettura?"

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die schon in dem Kapitel Serienstrukturen untersuchte Folge von Ansichten "Vues du tour des murs de Rome". Hier spricht Uggeri, nachdem ein mit vielen bildhaften Eindrücken erfüllter Tag vergangen ist, von einer "pittorica giornata" und sogar von einem "occhio pittorico". Die auf eine sehr persönliche und emotionelle Ansprache hin angelegten Texte bringen auch einige besonders eigenwillige Lösungen durch "pittoreske" Blicke.

Nachdem Uggeri in früheren Serien vielfach Versionen antiker Ansichten von Piranesi umgewandelt und Tischbeinansichten bis in das kleinste Detail kopiert hatte, finden sich hier einige bildliche Wiedergaben, für die vermutlich keine Vorbilder nachzuweisen sind. Zum Vergleich seien ein an Piranesi orientiertes Blatt, eine Kopie nach Tischbein und das Original des Malers vorgestellt. Abb. 145 Abb. 146 Abb. 147¹⁷⁾

Die beiden Abbildungen, die das Moment der pittoresken Wiedergabe bei Uggeri am eigenwilligsten verkörpern, sind der Blick auf "S. Pierre vue dans la vigne" und "Le Vatican vue du Caffé de la promenade". Abb. 15 Abb. 148 Auf die Verbindung von St. Pietro mit dem schön angerichteten Tisch unter der Pergola, wo eine große Suppenterrine auf die Besucher wartet, war schon hingewiesen worden. Ganz am Anfang der Serie aber befindet sich noch eine

zweite Version von St. Pietro. Der Gardinenschmuck des Kaffeehausfensters ist hier als Rahmung zu einer Wiedergabe der wichtigsten Basilika der katholischen Christenheit benutzt. Als Detail ergibt sich, daß die sorgfältig ausgearbeiteten Troddeln der Gardine etwa die Größe der Nebenkuppeln von St. Pietro haben. St. Pietro ohne alles Beiwerk abzubilden, so wie die vielen Ansichten früher, entsprach Uggeris Absichten anscheinend nicht. Jedesmal war ein besonderer Effekt notwendig.

Dabei ist zur Technik zu bemerken, daß die Abbildungen nicht im Zustand der Umrißradierung bleiben sollten, sondern mit Biester nachgezogen, um einen stärker malerischen Charakter zu bekommen. Die Schwächen der Darstellungsweise wären so etwas überdeckt worden.

Beide Ansichten von Uggeri weisen noch auf ein zweites primär aus der Landschaftsmalerei stammendes Moment hin, das die Romdarstellung seit dem Beginn des 19. Jh. in einigen Serien sehr verändert hat: der weite Blick.

Seit den Anfängen der römischen Stadtansichten wurden weite Blicke über die ganze Stadt abgebildet. Diese Blätter - teilweise wurden zu einer vollständigen Erfassung mehrere schmale Streifen aneinander gefügt - erschienen aber immer gesondert von den Ansichtenserien.¹⁸⁾ Innerhalb der Ansichtenfolgen bot allein Cruyl um die Mitte des 17. Jh. größere Überblicke.

Schon bei Piranesi ließen sich in den siebziger Jahren ausgeprägtere Weitblicke nachweisen, doch ging es u. E. hierbei um einen grundrißartigen Überblick, so wie er von den Wiedergaben von Schlössern und Villen bekannt ist.

Mit dem Beginn des 19. Jh. setzte auch in Rom die Begeisterung an weiten Ausblicken ein. Deutliches Zeichen hierfür in der urbanistischen Planung ist die Errichtung der

Promenade auf dem Pincio mit weitem Blick über die ganze Stadt, die bald zur beliebtesten Flanierstrecke für die Römer wurde.

Einen größeren Raum umschließende Ausblicke, die landschaftliche Momente der Stadt mit einbeziehen, bringt in einer graphischen Serie zuerst der Franzose Bourgeois. Zwei Ansichten der um 1803 erschienenen Folge seien hier vorgestellt. Abb. 149 Abb. 150 Beide Abbildungen zeigen in sorgfältig komponierter Gestaltung Blicke auf bedeutende Monumente, die aber zum größten Teil verdeckt sind. Eine "pittoreske" Präsentation liegt vor, ähnlich wie sie Merigot dargestellt hatte.

Koch weist in seiner 1810 erschienenen Serie mit ihren Ausblicken in die um das Forum liegenden Täler der Architektur weniger durch Plazierung als durch Ausgestaltung deutlich einen sekundären Rang zu.¹⁹⁾ Der Maler machte für diese Serie sorgfältige Studien vor der Natur und wählte dann die geeignetsten Blätter für die Radierungen aus, wie sich für den Blick auf das Colosseum nachweisen ließ. Forster zeigt sehr genau auf, daß durch wechselnden Standort sich die Lage der einzelnen Bauten verschiebt.²⁰⁾

Es kann aber nur eine für manche Blätter recht vage Wiedergabe angenommen werden, wenn man bedenkt, welche Widersprüche sich allein bei der Gegenüberstellung von Blättern ergeben, die die gleiche Situation abbilden. Auf der Ansicht "Rovine del Palazzo de Cesari" sind zwischen Palatin und Colosseum vier Bögen eines Aquäduktes abgebildet, denen Koch unter dem Titel "Acquedotti solto S. Bonaventura" auch eine eigene Darstellung gewidmet hat. Abb. 40 Abb. 151 Nicht nur fehlt auf der Palatinansicht der vor den Ruinen gelegene Garten; zugleich ist - selbst wenn man die perspektivischen Verschiebungen mit berücksichtigt - die Silhouette des Klosters auf dem Hügel kaum zu

erkennen. Koch stellt also sehr bewußt seine Ansichten aus verschiedenen Elementen zusammen.

Sehr variantenreich ist hierbei die Landschaftswiedergabe. So bringt Koch in den Ebenen Wiesen, die vereinzelt mit Büschen und kleinen Bäumen bestanden sind (Palatin).

Er zeigt Abhänge, die durch weggespülte und abgerutschte Erdmassen sehr uneben geworden sind, zwischen denen bizarre Felsformationen herausragen, und er stellt sorgfältig bestellte Felder und Gärten dar (Villa Mattei, Acquedotto sotto S. Bonaventura).

Größte Sorgfalt hat Koch auf die Kennzeichnung der einzelnen Pflanzen verwendet und sehr detailliert auch die Menschen wiedergegeben. Vergleicht man diese qualitätvolle Erfassung der Pflanzen und Figuren mit der Gestaltung der Architektur, so ergibt sich ein großer Unterschied.

Die Bauten sind auf allen Ansichten auf ihre Grundform reduziert, auf Schmuckformen; auf eine differenzierte Oberflächenstruktur ist völlig verzichtet. Betrachtet man z.B. den Titusbogen auf "Dalli Orti Farnesiani", so hebt sich der Bogen nur durch die innere Wölbung, die vorgeetzten Säulen und die helle seitliche Kante ab. Die Vorderseite weist die völlig gleichmäßige Kreuzschraffur auf, wie die landwirtschaftlichen Nutzbauten auf der rechten Seite. Abb. 39 Der Triumphbogen ist bei so wenig genauer Kennzeichnung nur durch seine Position zum Colosseum zu erschließen.

In diese gleichmäßig reduzierte Behandlung aller Bauten, die auf die jeweilige Bedeutung keine Rücksicht nimmt, fügt sich auch die Gestaltung des Colosseum. Zwar erhebt das Amphitheater sich weit über die anderen Gebäude, aber der große kraftvolle Bau mit seinen mächtigen Bogenöffnungen wirkt wie aus Papier ausgeschnitten, nimmt man

zum Vergleich den kräftig gewölbten Stamm der Akazie auf dem gleichen Blatt. Auf zwei weiteren Blättern findet sich das Colosseum nur mit einem kleinen Ausschnitt wiedergegeben. Diese Ausschnitte bringen den sonst immer sofort zu erkennenden Bau zu solchen kümmerformen geschrumpft, daß nur eine genaue Beachtung der topographischen Situation eine Identifizierung möglich macht.

Über die technische Fertigkeit, die Architekturmonumente genauer und besser wiederzugeben, verfügte Koch, was sich an dem in knappem Ausschnitt wiedergegebenen Konstantinbogen zeigt, den der Künstler in der Ansicht von S.S. Giovanni e Paolo als einzigen Bau genauer durchbildete. Abb. 60 Als Landschaftsmaler war Koch jedoch die Wiedergabe von Natur und Menschen geläufiger. Eine solche Reduzierung der Qualität der Architekturdarstellung, die Koch ein schnelleres Arbeiten erlaubte und damit größeren finanziellen Gewinn brachte, zeigt bei der sonst qualitätvollen Serie einen großen Bedeutungsverlust für die traditionell abgebildete Architektur. Welche Ursachen hierfür anzuführen sind - bei Koch liegt allerdings eine besondere Vernachlässigung der Gebäude vor - wird im Kapitel über die Wiedergabe der Architektur der Stadt Rom behandelt.

Der Blick von einem Hügel oder einem Turm hinunter auf die Stadt wird im Folgenden bei ausländischen Künstlern, die sich nicht den traditionellen Darstellungsweisen anschließen, die am häufigsten zu findende Form der Romansicht sein.

Es wäre nun aber nicht richtig, die von oben aus der Distanz erfolgende Abbildung der Stadt allein dem Bedeutungsverlust der Architektur zuzuschreiben. Im Text wurde schon auf die neuerrichtete Aussichtsterrasse auf dem Pincio hingewiesen, die zu einer der großen Attraktionen der Stadt wurde. Der Blick von dort wurde vielfach im Bild festgehalten.

Auf welch großes Interesse ein Blick von oben für die Fremden stieß, zeigt sich auch in den durchgesehenen Enzyklopädien der Zeit. Besonders die englischen Werke weisen bei hohen Bauten jeweils auf die Möglichkeit von Ausblicken hin. The Penny Cyclopaedia stellt sogar in einem kleinen Abschnitt die vier besten Aussichtspunkte zusammen und unterstreicht jeweils die besonderen Qualitäten.²¹⁾ Aufgezählt werden: der Turm des Senatspalastes auf dem Kapitol, S. Trinità dei Monti, der Gianicolo und S. Pietro.

Um die Begeisterung, die die Blicke von oben bei manchen Betrachtern erregten, plastisch vorzustellen, sei noch einmal auf die Serie von Uggeri "Vues du tour des murs de Rome" zurückgegriffen. Der z.T. sehr auf die Vermittlung von positiven Emotionen hin angelegte Text, verrät eine überquellende, Begriffe aus allen Bereichen zu Hilfe nehmende Faszination. Ein "spettacolo, che tanto vi aggrada" bildet der Anblick von S. Pietro beim Essen in der Laube.

Und zur Passegiata al Pincio führt Uggeri aus "... in essa vedrete il più bello spettacolo che è quello di contemplare dall' alto la Città dei sette colli, le masse, le forme, le tinte di tanti edificj che là compongone meravigliosamente, e questo spettacolo nuovo e seducente ci è stato dato dall' immortale Pio VII. ..."

Zur Abbildung "Ripa Grande-Port" bringt Uggeri dann noch eine sehr lange Textpassage zum Blick vom Gianicolo, den er aber, wohl auf Grund darstellerischer Probleme, gar nicht abbildet. Neben den ästhetischen Werten, dem maleurischen Stimmungsbild, die Uggeri bei der Pinciopromenade anführt, kommt der Graphiker hier auch auf den Informationswert zu sprechen, den die Schau von oben gibt. "Da per voi stessa che conoscete perfettamente tutti gli edifici de' sette colli, potrete ora percorrerli coll' occhio e indicarli ... dal margine del sottoposto Tevere, sino al monte Albano ..."

Um die höchste Qualität dieses Blickes näher zu beschreiben, kommt Uggeri dann zu folgenden Aussagen: "ammirabile pittura, per modo che sembra vederla come in una camera ottica ... nontuosità ed ineguaglianza del suolo di Roma, ... che sembrano piuttosto opera del pennello, e dell' arte, che della naturale loro posizione ..."

Uggeri spielt in diesem Text auf die Panoramen an, die, seit Baker 1787 das erste Halbrundbild in London gezeigt hatte, einen großen Siegeszug in Europa und Amerika antraten.²²⁾ Der römische Graphiker und Theologe wandelt die Argumentation zum Panorama - wie ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit - hier um, und preist die Aussicht mit Begriffen aus der Malerei. Auf diese Weise sollte wohl das im Vergleich zu den anderen europäischen Hauptstädten rückständige Rom den mit den neuesten künstlerischen und technischen Entwicklungen vertrauten Engländern näher gebracht werden.

Kurz hingewiesen sei noch darauf, daß das erste Rompanorama 1800 von Johann Adam Breysig und Kanz erstellt wurde, die einen Blick vom Palatin wiedergaben. Eine Vielzahl von weiteren Panoramen folgte, und Rossini bildete als einziger Graphiker sogar ein Panorama in einer graphischen Serie ab. (I sette colli di Roma)

Darüber hinaus ist der Einfluß von Panoramendarstellung, d.h. also von sehr großen Überblicken über die Stadt, in den Ansichten kaum zu spüren. Hier herrschen bis auf die Lithographieserie von Guesdon, die dieser aber von ganz Italien erstellte "L'Italie à vol d'oiseau" aus dem Jahre 1860 kleinere Ausschnitte vor.

Sehr bewußt werden aber nun von einigen Vedutisten die Ruinen in der sie umgebenden Landschaft abgebildet. Interessant ist hier ein Vergleich von Vivian von 1848 mit Koch, da beide in etwa den gleichen Ausschnitt behandeln.
Abb. 38 Abb. 152

Mag die Atmosphäre von großer Parkanlage, die Vivian wiedergibt, auch übertrieben sein - ein Vergleich mit noch unbebauten Tälern in der näheren Umgebung von Rom zeigt jedoch, daß Vivian sich in etwa an der gegebenen Realität orientiert.

Diese Lithographieserie ist die letzte englische Ansichtenfolge von Rom, die im Katalog erfaßt wurde. Ihr Titel ist typisch für die Art des Interesses, das viele Engländer zu dieser Zeit der Stadt entgegenbrachten "Views from the gardens of Rome and Albano". Wie schon bei Merigots in England veröffentlichter Serie hat sich das Bild von Rom als großem gepflegtem Freilichtmuseum erhalten, wobei wohlweislich vermieden wurde, in die Innenbereich der Stadt vorzudringen.

Vedute und Genremalerei

Um das gegen Ende 18. Jh./19. Jh. erfolgende Eindringen der Genremalerei in die Stadtansichten richtig beurteilen zu können, erschien es sinnvoll, auf zwei Wegen die Wiedergabe von Menschen im städtischen Zusammenhang zurückzuverfolgen. So wurden in einem ersten Gliederungspunkt frühe Stadtansichten untersucht und festgestellt, welche Gestaltung die abgebildeten Menschen dort finden und welche Funktionen im Bildzusammenhang ihnen gegeben sind.

Zugleich wurde in einem zweiten Gliederungspunkt den Anfängen von Wiedergaben des gemeinen Volkes vor städtischem Hintergrund Aufmerksamkeit geschenkt und in Relation mit den späteren Formen von Genrethemaik und Stadtansichten gesetzt.

1. Aufgabe und Gestaltung der Staffage in der Stadtansicht

a) Staffage in den Anfängen der Stadtdarstellung

Im Bereich der Landschafts- und Vedutenmalerei hat sich im heutigen Sprachgebrauch für die Einfügung von Menschen und Tieren in die Szenerie der Begriff Staffage herausgebildet. Da das Wort erst im 18. Jh. in die deutsche Sprache aufgenommen wurde und unbekannt ist, ab wann es mit der oben aufgezeigten Bedeutung belegt wurde, soll es im Folgenden nur als Hilfskonstruktion angesehen werden.¹⁾

Auf fast allen römischen Stadtansichten seit der Mitte des 16. Jh., die eine endgültige Form im Bereich der Zeichnung, der Druckgraphik oder der Malerei gefunden haben, sind Menschen und Tiere dargestellt. Schnell ausgeführte Zeichnungen hingegen von Bauten der Stadt, die nur einer ersten Bestandsaufnahme der Architektur dienen sollen, verzichten häufiger auf Staffage.

Funktion der wiedergegebenen Menschen ist - neben der inhaltlichen Aufgabe, einen Ort durch Darstellung seiner Nutzung zu kennzeichnen und mit Gewandung und Attributen näher zu charakterisieren - in vielen Fällen ein Beitrag zum kompositorischen Aufbau. Menschliche Figuren dienen so dazu, in das Bild einzuleiten und bilden den Maßstab für räumliche Dimensionen überhaupt, indem sie z.B. durch vom Bildvordergrund zum Hintergrund sich vermindernde Größe abgebildeter Personen Entfernung zeigen. In den meist starren Aufbau einer Architekturansicht kommt außerdem durch Wiedergabe der Bewegung von reitenden oder laufenden Menschen ein wichtiges Belebungsmoment.

Die Staffage gehört nicht konstituierend zur Vedute, und es finden sich immer wieder Ansichten ohne Menschen und Tiere. Für die behandelte Art der Vedute aber, die Teile der Stadt Rom während des Tages abbildet - also einen zum

größten Teil relativ belebten Raum und nicht völlig einsame und isolierte Landschaft oder Nachtstücke - bildet die Staffage eine wesentliche Beigabe.

Schon die erste graphische Serie mit Romansichten überhaupt, die Cock 1551 herausbrachte, weist der Staffage in jeder ihrer Abbildungen inhaltlich wie formal einen wesentlichen Platz zu, wobei die überragende Dominanz der Architektur aber nicht in Frage gestellt ist. In der Ruinenlandschaft des antiken Rom sind eine Vielfalt ganz unterschiedlicher Themen angesiedelt, die in etwa alle dort denkbar sind.

Es finden sich Hirten bei ihrer Herde, einsam sitzende Antikenforscher wie auch höchst dramatische Szenen: Unter den Bogen des Colosseums schreckt ein Paar aus tiefer Umarmung auf und blickt hinüber zu einem Mann, der eine fliehende Frau bei den Haaren gepackt hat und mit dem Schwert bedroht.

Auch bringt Cock Szenen, die eventuell die Wiedergabe eines historischen Ereignisses in sich bergen, wie den grossen Heereszug durch das Colosseum. Abb. 18

Sowohl in der Plazierung als auch in der Gestaltung der einzelnen Figuren, die allerdings recht summarisch gegeben sind - Gesichter sind z.B. nur angedeutet - erweist sich Cock als großer Meister. Eine Reihe von Details zeigen ihn als sehr guten und genauen Beobachter und erfüllen die Blätter mit großer Lebendigkeit. Zum Beispiel ist die aufgeregte wegeilende bewaffnete Schar im Colosseum völlig in Unordnung geraten; ein Mann ist zu Boden gestürzt und hat seine Lanze verloren. Von hinten springen kläffende Hunde heran, zu denen sich eine Frau umwendet; ein unbewaffneter Mann steht auf einem Schutthügel, mit beiden Armen wild in Richtung auf die wegeilenden Männer gestikulierend.

All diese kleinen Geschehnisabläufe, die hier zu einem Bild zusammengefügt sind, wirken so unmittelbar, spannungsvoll und ungestellt wie nur wenige Künstler es in der Folgezeit in ihren Ansichten schaffen. Spielte hier neben dem großen Können von Cock vielleicht eine Rolle, daß für den Typus der Stadtansicht sich noch keine festen Traditionen eingebürgert hatten und der Künstler ganz unvoreingenommen Beobachtungen zusammenfügte?

Um auf die weitere Entwicklung einzugehen, seien zwei der wichtigsten Vedutisten aus dem 17. Jh. herausgegriffen, Israel Sylvestre (1648) und Lievein Cruyl (1655), und auf ihre Figurendarstellung hin untersucht. Beide geben in erster Linie die moderne Stadt wieder und nicht die antiken Ruinen, womit sich notwendig die abgebildete Staffage gegenüber der von Cock ändert, denn das Straßenleben wird jetzt geschildert.

Etwas stereotyp füllt Cruyl seine Ansichten: gut gekleidete Passanten stehen steif herum; vor bedeutenden Monumenten, wie z.B. dem Kapitol, fahren Kutschen vor. Auch Verkaufsdarstellungen, die im Folgenden von vielen Vedutisten benutzt werden, um die Szenen aufzulockern, wirken bei Cruyl wie erstarrt. Etwas individueller und lebendiger zeigt sich der Künstler allein bei der Wiedergabe der Piazza Barberini, wo er einen Wagen mit verkleideten Männern und Frauen abbildet, von einigen Leuten, ebenfalls im Karnevalskostüm, umstanden. Abb. 19 Der Zuschauer, der oben vom Balkon aus das Geschehen verfolgt, bringt ebenfalls eine Auflockerung der Szenerie.

Geschickter und reicher bestückt trotz des kleinen Formats sind die Ansichten von Israel Sylvestre, der in der Tradition von Caillot steht. Die Stadt erhält zudem ein ganz anderes Gesicht. Szenen bäuerlichen Lebens bestimmen hier wesentlich den Eindruck von Rom. Hirten mit ihren langen Stäben sind überall vertreten, Vieh wird in den Außenbe-

reichen von Rom getrieben, wie bei S. Lorenzo fuori le mura, aber auch in der Innenstadt, wie auf der Piazza di Spagna und der Piazza del Popolo.

Stellen auch Silvestres kleine eingefügte Szenen keine direkte Übertragung der gegebenen damaligen Realität dar, so vermitteln sie doch viel eher den Eindruck einer möglichen Interpretation von Rom im 17. Jh. als bei Cruyl.

Wie Cruyl versuchte, bestimmte besonders wichtige Bauten auch mit der Gestaltung der Staffage hervorzuheben (Kapitol: viele durcheinanderfahrende Kutschen, Quirinal: aus Kanonen wird Salut geschossen), genau so bringt Silvestre spezielle Szenen: Auf der Piazza Monticavallo fährt z.B. eine lange Reihe von Kutschen geschlossen vor. Ein buntes Treiben ist auf der Piazza Navona gegeben. Neben verschiedenen Verkaufsszenen finden sich Volksredner und viele andere Gestalten. In kleinen Beobachtungen wie z.B. vorne im Bild, wo ein Mann einen anderen Sitzenden oben auf den Hut drückt, reicht Silvestre fast an Cock heran. Abb. 20

Cruyl ist in vielen Fällen noch ungeschickt in der Platzierung seiner Figuren im Raum. Entweder setzt er sie übergroß abrupt in den Vordergrund, daß die Menschen mit den sie umgebenden Schatten wie auf Inseln wirken, oder er behandelt sie bei einem weiten Blick wie winzige statische Zinnsoldaten.

Silvestre geht hier wesentlich erfahrener vor. Auf Grund größerer Beachtung der Perspektive, wie auch durch die bessere Wiedergabe der Proportionen von Menschen zur Architektur, erscheinen die Personen, deren Bewegungen gut erfaßt sind, wie selbstverständlich in der Architekturszenarie.

Werden die einzelnen Leute auch im ganzen recht geschickt durch Gewandung und Bewegung erfaßt, so kommt es doch nicht

zu einer genaueren Charakterisierung. Die Kleidung geht über Andeutungen nicht hinaus, und die Gesichter sind nicht ausgefüllt. Die Figuren ordnen sich als eine große Menge der Architekturszene unter, die weit dominiert.

In der Malerei wird der Menschendarstellung in der weiteren Entwicklung viel Raum gegeben, was seinen Grund nicht nur in der leichteren Wiedergabe der Personen auf größerem Format hat, sondern auch in den besonderen Aufgaben dieser Bilder, die vielfach Festsituationen, unter anderem Empfänge vornehmer Herrschaften, präsentieren. Werden bestimmte historische Ereignisse, wie z.B. der Einzug eines Königs in die Stadt, behandelt, so sind die Grenzen zum Historienbild fließend.

Hierbei hat sich in manchen Fällen eine Spezialisierung ausgebildet, die durch die ganze Entwicklung der Vedute Geltung hat, nämlich die Aufgabentrennung in Architekturmalerei und Figurenmalerei. Folge dieser Loslösung ist zwar eine technisch voll beherrschte Figurenwiedergabe, aber zugleich häufig eine Schematisierung, wie sie sich später im 19. Jh. auch bei Kaisermann mit seinen Stadtansichten zeigen wird, der auf Pinelli als Maler der menschlichen Figuren zurückgriff.

b) Staffage bei Vasi und Piranesi

Vasi mußte in seinem "Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderne" Staffage für 200 Abbildungen bringen. Bei dieser großen Zahl ist es leicht verständlich, daß eine ganze Reihe von stereotypen Formen verwendet wurden. Besonders stellte sich diese Schwierigkeit bei der Abbildung von etwa 120 Einzelbauten: Kirchen und Palästen, deren Vorraum, im Unterschied zu den Plätzen, keine spezifische Nutzung aufwies.

Fenster und auch Türen sind bei Vasi meist als dunkle Fläche gestaltet und nicht mit einbezogen in die Wiedergabe von städtischem Leben. So bleibt als Darstellungsebene allein die Straße. Für die Paläste und Kirchen greift Vasi hierbei in erster Linie auf das vornehme Paar zurück, das den Bau betrachtet, wobei sie einen weiten Reifrock trägt und er Kniehosen und einen Degen. Eine oder mehrere hinzugefügte Kutschen unterstreichen hierbei die Bedeutung des jeweiligen Baues. Abb. 21 Neben diesen vornehmen Herrschaften sind häufig herumstehende Männer in einfacherer Kleidung abgebildet.

Auf einigen Ansichten gibt Vasi auch Handwerker wieder, wie den Steinklopfer vor dem Palazzo Mattei, oder stellt einen Laden dar, dessen Ware an der Häuserwand ausgestellt ist. Sind auch die Vordergründe jedesmal recht geschickt zusammengestellt, mit Reitern und kleinen Hundeszenen erweitert, so wirken sie doch durch den Rückgriff auf immer wieder das gleiche Repertoire etwas langweilig.

Ähnlich ist die Situation bei ländlichen Ambienten, wie z.B. bei den Toren oder weitab liegenden Kirchen, wo entweder Hirten mit ihren langen Stäben herumgehen, Kühe getrieben werden, oder wieder die vornehmen Paare zu einem Besuch gekommen sind.

Interessanter ist die Wiedergabe der Plätze. Zwar bringen einige Plätze, die in erster Linie von herrschaftlichem Publikum besucht werden, wie Piazza Colonna und Piazza Montecitorio, wieder als Füllstoff die durcheinanderfahrenden Kutschen (Piazza S. Pietro, von der nur eine Hälfte zu sehen ist, weist das Maximum auf: 16), aber es finden sich zugleich auf einzelnen Plätzen kleine Geschehensabläufe wie sie auch schon bei Cruyl und Silvestre zu finden gewesen waren Abb. 22.

Der Einzug einer bedeutenden Persönlichkeit ist jetzt auf der Piazza del Popolo wiedergegeben, und vor dem Quirinal findet eine Parade statt. Abb. 23. Piazza Navona zeigt sich überflutet während der Wasserfeste im August, und die Abbildung der Piazza di S. Giovanni bringt eine große Prozession. Abb. 24. Diese Szenen, die sehr gut auf den jeweiligen Plätzen denkbar sind, aber bis auf die Überflutung der Piazza Navona leicht austauschbar, bringen wieder zur Überhöhung der Architektur das außergewöhnliche Geschehen. Das Hauptgewicht bleibt aber entschieden auf der baulichen Situation.

Charakterisieren Kutschen und die oben aufgezeigten Szenen die Plätze, die von der vornehmen Gesellschaft besucht wurden, so bringt Vasi eine ganz andere Staffage auf den in populären Vierteln liegenden Plätzen, die sonst nicht abgebildet werden. Auf den Ansichten z.B. von Piazza Montanara und Piazza Giudia ist nur einfach gekleidete Bevölkerung zu sehen. Abb. 25. Hier tritt vor zuschauendem Publikum der Zahnauszieher auf, und viele Verkaufsstände sind an den Häuserwänden aufgebaut. Auf dem Campo di Fiori ist der Pferdemarkt wiedergegeben, und ein Tuchhändler bietet neben anderen Verkäufern seine Ware an.

Versucht man die einzelnen abgebildeten Personen näher zu beschreiben, so ergibt dies gewisse Schwierigkeiten. Die Figuren, die selbst im Vordergrund fast nie mehr als ein Zwölftel der Bildhöhe ausmachen, sind nur summarisch wiedergegeben (Gesamtblatthöhe beträgt 31 cm). Ist das Gesicht einmal nicht abgewendet, dann erscheint es überschattet, Gesichtszüge sind also nie zu erkennen.

Die Szene wird von den Männern beherrscht, die eine Art Dreispitz auf dem Kopfe tragen und knielange Jacken. Die wenigen Frauen, Mütter mit Kindern sind ganz selten, tragen lange weite Rücke und teilweise Mieder. Eine spezifische Tracht hiervon abzuleiten ist nicht möglich. Die

Kleidung scheint eher den finanziellen Umständen angepaßt: vornehmere Damen in aufwendiger Kleidung, einfachere Bevölkerung in schlichtem Rock mit Oberteil.

Bringt Vasi auch eine recht bunte Mischung von Personen zur Abbildung, - von einer Darstellung der Bevölkerung, so wie sie das damalige Straßenbild bot, kann aber auf keinen Fall die Rede sein. Die vielen Bettler mit ihren Gebrechen sind kaum zu sehen, ebenso wie die armen Herumlungerer fehlen.

Es ist, wie d'Amico sagt, eine arkadische Situation gegeben.²⁾ Hier wird neben angenehmem Volk nach Möglichkeit der Darstellung vornehmer Herrschaften Priorität gegeben, mit denen die Reisenden, die die Ansichten erwarben, sich identifizieren konnten. Staffage dient so zu einer gleichmäßigen erfreulichen Untermalung der Szenerie ohne größere Höhepunkte.

Obwohl auch bei Piranesi die Architektur gegenüber der Figurendarstellung stark dominiert, kommt der Staffage doch eine größere Bedeutung zu als bei Vasi.³⁾ Dies liegt schon darin begründet, daß die Blätter bei Piranesi viel größer sind. Wenn die Figuren auch im Verhältnis zur Architektur klein erscheinen, so nehmen sie doch bei etwa mindestens 4 bis 5 cm realer Höhe im Bildvordergrund mehr als das Doppelte an Raum ein als bei Vasi. Hinzu kommt, daß Piranesi hervorragende Radiertechnik auch noch ganz kleine Gegenstände sehr genau wiederzugeben und zu charakterisieren vermag.

Viel stärker als Vasi benutzt Piranesi menschliche Figuren für seine Kompositionen. Die enorme Bildtiefe, die der Künstler seinen Ansichten zu geben versucht, wird besonders oft unterstrichen mit einer unzähligen Reihe immer kleiner werdender Gestalten (z.B. Veduta della Piazza del

Quirinali) Abb. 26. Ebenso nützt der Künstler an anderen Stellen das Spannungsverhältnis zwischen winzig wiedergegebenen Menschen zu übermächtiger Architektur (Palazzo Farnese).

Menschliche Figuren sind bei Piranesi nicht nur auf der Straße wandelnd zu finden, sondern sie kommen und gehen durch Tore und blicken von Fenstern und Balkonen auf das Geschehen hinunter. Die ganz Szenerie ist mit Leben gefüllt. Wie Vasi stellt Piranesi die von der vornehmen Welt besuchten Bereiche der Innenstadt, angefüllt mit Damen im weitgebauchten Reifrock und Herren mit Degen, neben reichgeschmückten Kutschen dar. Und wieder scheint an der Anzahl der Kutschen sich die Bedeutung des Ortes messen zu lassen. (Am Quirinal z.B. 13 Kutschen) Abb. 26.

Doch Piranesi bleibt hierbei nicht stehen. Mit einer Vielfalt von anderen Szenen füllt er Vorder- und Mittelgrund seiner Ansichten. Er präsentiert nicht eine besonders deutlich gezeigte Sondersituation, wie die überflutete Piazza Navona oder die große Prozession vor S. Giovanni in Laterano wie bei Vasi, sondern seine Qualität liegt in der Zusammenstellung von vielen kleinen Szenen. Als Beispiel sei hier die Via del Corso herausgegriffen Abb. 27. Vornehme Herrschaften blicken vom Balkon des Palazzo dell' Accademia di Francia herab. Unten an der Hauswand hat ein Verkäufer von Büchern und Graphik seine Ware ausgebreitet. Auf der linken Seite werden lange Holzstangen an der Wand gestapelt etc. Der ganze Bereich wird so als vielfältig genutzt präsentiert.

Es ist nicht möglich, die zahlreichen Wiedergaben von Handwerkern, wie den Wagenbauern, (z.B. am Vestatempel) und die vielen anderen kleinen Situationen zu beschreiben Abb. 28. Piranesi erreicht hier die Qualität, wie sie zuerst Cock gebracht hatte. Die Darstellungen sind wieder so lebendig und wie aus unmittelbarer Beobachtung entstanden

wiedergegeben. Dies gilt sowohl für die etwa 50 Abbildungen des modernen Rom, wie für die über 60 Ansichten der antiken Ruinen. Auch hier zeichnet Piranesi ein wesentlich vielfältigeres Bild. Nicht nur Kühe weiden auf den Grünflächen bei den antiken Monumenten, sondern auch Ziegenherden und Truthahnscharen werden dort vorbeigetrieben; beim Castor und Polluxtempel schließt ein Mann Schafe in ein Gatter. Zugleich bewohnt neben den kleinen Handwerkern ein vielfältiges Volk die Ruinen. Abb. 29

Betrachtet man die einzelnen Gestalten genauer, fällt die sehr unterschiedliche Körperhaltung, die reiche Gestik auf. Vielfach sind die Arme weit geöffnet, und es scheint, als ob in irgend eine Richtung gedeutet würde. Schon die edlen Kavaliere sind sehr vielfältig gestaltet; z.T. haben sie einen Bauch oder auch einen leichten Buckel. Bis in das Extrem übersteigert sind z.T. die Männer mit den langen Stäben, wohl ehemalige Hirten, jetzt zu Bettlern geworden, die auf manchen Ansichten nur noch wie abstrakte Zeichen wirken.

Auch bei Piranesi herrschen wie bei Vasi auf den Abbildungen die Männer bei weitem vor. Die abgebildeten Frauen bieten aber jetzt ebenfalls ein wesentlich bunteres Bild.

Zum ersten Mal tauchen jetzt Frauen in Tracht auf. So ist auf der Ansicht des Quirinal, 1773 entstanden, zum ersten Mal eine Ciocera abgebildet, d.h. eine Frau aus der Umgebung Roms, die einen langen Rock und Mieder trägt und als Kopfputz ein bis über die Schultern fallendes aufgestecktes weißes Tuch Abb. 26. Da diese Cioceras jeweils hinter herrschaftlichen Damen stehen, stellten sie wohl das Dienstpersonal dar. Doch genauso wie Männer in Lumpen wiedergegeben sind, finden sich auch zerlumpfte Frauen mit wirr herabhängendem Haar. Einmal stehen sie vor dem damals so genannten Tempio di Giove Tonante, im Außenbereich der bewohnten Stadt, aber Piranesi bildet sie auch vor dem hochherrschaftlichen Palazzo Barberini ab. Abb. 30

Diese Mischung von Szenen, die die hochherrschaftliche Kutsche, aus der ein vornehmes Paar entsteigt, zugleich bringt mit unbefangenen sich verhaltendem armen Volk, findet sich an vielen Stellen. In der großartig aufgemachten Ansicht des Quirinal steht zum Beispiel ganz rechts vor dem Palazzo Rospigliosi ein Mann und schlägt deutlich zu sehen sein Wasser in einem Strahl an der Wand ab.

Schon im 18. Jh. erfuhr das bunte, lebendige Bild, das Piranesi Figuren vermitteln, besondere Beachtung. Giesecke weist mit Weinlig auf einen Rombesucher der damaligen Zeit hin, der die Figuren Piranesi als Illustration zu seiner Reisebeschreibung benutzte.⁴⁾

Dies besagt allerdings nicht, daß sich das Leben in Rom genau so abspielte, wie Piranesi es darstellt. Die Szenen scheinen oft zu reich gefüllt, (z.B. Fontana dell' Acqua Paola) es sind zu viele vornehme Herrschaften immer gerade an der richtigen Stelle, und einige Figuren sind zu sehr überzeichnet. Aus der Vielfalt des damaligen Lebens aber präsentiert Piranesi ohne Frage das größte Angebot.

Seine Menschen bringen hierdurch; trotz untergeordneter Rolle in der Komposition, mit ihren vielfältigen Benutzungen der architektonischen Situation eine wichtige Ergänzung zum Gesamtbild der Stadt, die wesentlich ausdrucksstärker ist als bei den vielfach stereotypen Formen Vasis. Cate spricht sehr richtig von einer physischen Präsenz des 18. Jh.⁵⁾

c) Staffage in den Serien des ausgehenden 18. Jh.

Nur ein kurzer Überblick sei über die Serien gegeben, die in Anlehnung an Piranesi und Vasi veröffentlicht wurden.

Barbault bringt in seinen beiden so unterschiedlichen Serien auch eine ganz verschiedene Art der Staffagebehandlung. Geschickter als in der zweiten Serie ist die Gestaltung der Figuren bei den Wiedergaben zum antiken Rom. Die Hirtendarstellungen, die sehr an die Rokokoidyllen erinnern, und die üblichen vornehmen Besucher sind sowohl proportional größer als auch überzeugender im Raum platziert als die Figuren auf den Ansichten zur Moderne.

Hier stellte das übergroße Format die gleichen Schwierigkeiten wie bei der Zusammensetzung der Komposition. Die zu klein geratenen Szenen wirken oft steif und wie verloren. Auffällt, daß die Anzahl der Kutschen stark reduziert ist, die den Ansichten bei Vasi und Piranesi jeweils den Eindruck von Allgegenwärtigkeit einer leicht beweglichen reichen vornehmen Gesellschaft gaben. Die riesigen leeren Plätze, wie Piazza di Montecavallo und Piazza del Pantheon, bekommen durch das Fehlen von Reitern und Kutschen, d.h. von jeglichen leicht größere Strecken überwindenden Besuchern, einen ausgeprägt desolaten Charakter und wirken wie isoliert. Abb. 31

Bildet diese Darstellungsweise eine eigene Interpretation Barbaults von der Stadt oder scheute der Künstler die arbeitsaufwendige Ausführung von Kutschen und Pferden? Daß nicht Unfähigkeit die Ursache war, zeigt sich auf anderen Ansichten, wo Barbault Kutsche und Reiter darstellt (vgl. Piazza Navona Abb. 32).

Cassini, der 1779 seine Ansichtenreihe veröffentlichte und Vasi in allerdings qualitätsmäßig stark reduzierter Form, zu kopieren suchte, bringt ebenfalls nur noch wenige Kut-

schen. Waren schon bei Barbault die vornehmen Damen mit ihren weiten Röcken, wie auch die edlen Herren mit Zopf und Degen in geringerer Anzahl zu finden gewesen, so gilt dies ebenfalls für Cassini. Auch in den nächsten Jahren werden edle Herrschaften kaum noch in den Serien anzutreffen sein.

Gewiß hatten Piranesi und Vasi mit der Präsenz der vornehmen Welt übertrieben, aber es ist doch erstaunlich, daß noch vor Ausbruch der französischen Revolution so weitgehend auf Darstellung dieser Schicht verzichtet wird.

Beispielhaft für die weitere Entwicklung der Staffage in den Ansichten sei ein Aquarell von Labruzzi herausgegriffen, das Anfang der neunziger Jahre entstanden ist. Abb. 33. Nahe bei einem mittelalterlichen Turm sind im Bildmittelgrund an einer Brunnenanlage Wäsche waschende Frauen zu sehen und im Vordergrund zwei Frauen, die die Teile zum Trocknen ausbreiten; zwei weitere stehen im Gespräch beieinander. Was auf diesem Blatt, das ein Teil der von dem Künstler aufgenommenen Aquarellserie der Via Appia ist, im Vergleich zu den bisher besprochenen Ansichten so auffällt, sind die vielen abgebildeten Frauen, die zugleich alle in Trachten gekleidet sind. Könnte man bei einem Thema wie Waschplatz auch anführen, daß notwendig viele Frauen abgebildet sein müßten, so zeigt ein Blick auf andere zeitgenössische Arbeiten, wie z.B. Aquarelle von Tischbein, daß auch dort verstärkt Frauen zu finden sind. Abb. 34. Sie werden jetzt nicht nur ebenso häufig wie Männer abgebildet, sondern überragen sie oft zahlenmäßig. Viele Abbildungen bringen auch die Mutter-Kind-Beziehung. Abb. 34

Wie kommt es zu dieser Dominanz der Frauendarstellung? Neben dem äußerlichen Motiv, daß Frauen als Trägerinnen von bunten Kostümen besonders attraktiv sind, lassen sich sicher auch inhaltliche Gründe anführen. Mütter mit ihren

kleinen Kindern oder die junge Frau und der junge Mann oder auch eine Schar junger hübscher Mädchen sind Themen, die recht eingängig sind. Auch bei wenig anspruchsvoller Gestaltung lassen sich hiermit leicht Gefühle ansprechen.

War bei Piranesi nur eine Frau in Tracht im Gefolge edler Damen und Herren geschritten, so wird jetzt Tracht in jeder Lebenssituation gezeigt. Bedenkt man, wie teuer eine vollständige Tracht durch die hohen Preise für Stofffarben im 18. Jh. war und daß diese Kleidung nur für den Kirchgang am Sonntag und bei hohen Festtagen getragen wurde, schränkt sich der Bevölkerungsteil, der sich eine Tracht erlauben konnte und der Zeitraum, in dem sie getragen wurde, stark ein.

Thiel erwähnt, daß bis zur französischen Revolution in der bäuerlichen Kleidung kaum mehr als eine Form der Standes-trachten gesehen wurde und daß erst die romantische Bewegung diese Kleidungsform "entdeckte".⁶⁾

Die Tracht in ihrer großen Farbigkeit eignete sich natürlich auch besonders für Aquarelle, die seit dem Ende des 18. Jh. immer mehr in Mode gekommen waren. Es ist sicher nicht Zufall, daß das farbige Aquarell von Labruzzi vier Frauen in ihren Kostümen bringt und daß auf den Radierungen die Frauen nur relativ einfach gekleidet sind. Auf diesem Wege konnte dem "Volk", das in den Ansichten zum alleinigen Vertreter städtischer Bevölkerung geworden war, eine fröhliche Buntheit verliehen werden.

Die wenigen Ansichten von Rom in Labruzzis Via Appiaserie bringen zum ersten Mal Darstellungen von bäuerlicher Arbeit, wo z.B. Männer zu sehen sind, die große Schilfrohre zusammenbinden Abb. 35. Hier findet sich auch der Anfang von den später so beliebt werdenden Darstellungen nah an religiöser Sentimentalität. Vor Marienbildern kniende Leute waren bei Vasi und Piranesi nicht zu finden gewesen,

ebenso wie auch Mönche jetzt wesentlich häufiger dargestellt werden. Grund ist hierfür bestimmt nicht die veränderte religiöse Einstellung der römischen Bevölkerung, sondern das "folkloristische" Interesse an der Religion von Seiten der Besucher, die sich primär aus dem anglikanischen England rekrutierten.

Auch Reinhart siedelt in seinen Colosseumsansichten Mönche und Hirten an, die hier allerdings weniger wie konkrete Benutzer des Ortes, sondern eher wie Sinnbilder wirken. Abb. 36

Merigot, der sich in seiner in den neunziger Jahren erstellten Serie auf die Wiedergabe des antiken Rom konzentriert, bringt auch nicht mehr das vielfältige Treiben bei den Ruinen, das Piranesi mit seinen vielen Tierherden, den Handwerkern und den vielen merkwürdigen herumlungern den Figuren brachte. Sehr typisch ist das Einleitungsbild, das eine einzelne Frau mit Kind vor dem sonst völlig verlassenen Septimus-Severusbogen zeigt. Abb. 37

Aber nicht nur die antiken Ruinen außerhalb des besiedelten Gebietes wirken unbelebt. Das gleiche gilt auch von antiken Monumenten, die an Straßen im Stadtinnern von Rom liegen, wie "Arch of Pantani" (Nervaforum) oder die Gegend beim Vestatempel.

Dieses stille Rombild, das hier vermittelt wird, ist vermutlich etwas überzogen, um gewisse Stimmungen zu vermitteln, aber in manchen Bereichen der Stadt waren sicher ähnliche Eindrücke zu gewinnen.

Eine wichtige Rolle spielt die Figurendarstellung bei Koch, der seine Serien auch "Ansichten von Rom und der Umgebung mit Figuren gezieret" benannte. Die Vorstellung von römischer Gegend, die der Künstler gibt, ist geprägt von wohlbestellten Feldern und gut gehaltenen Gärten, die von Landleuten fleißig bearbeit werden. Verschiedenste Bewirt-

schaftung ist zu sehen. Vom bebauten Feld Abb. 38 und Umgraben des Landes Abb. 38,39 bis zum reich bestellten Weinberg Abb. 40 ist alles wiedergegeben. Überall sind Menschen tätig dargestellt: Wasser wird getragen, Ernte eingebracht Abb. 38, und Ziegen werden gehütet.

Nicht nur im Vordergrund, sondern ebenso im Mittelgrund und als winzige Figuren im Hintergrund finden sich Personen. Auch nach der Arbeit werden die Menschen gezeigt, wie die ausruhenden Frauen und die musizierenden jungen Männer. Abb. 39

Koch hat in vielen Fällen größte Aufmerksamkeit auf die Wiedergabe der Personen und ihrer Kleidung gelegt. Den Schnitt der Gewänder wie den Fall der Stoffe versucht er sorgfältig abzubilden. Besonders qualitativ ist z.B. die Gruppe der Frauen unterhalb von S. Stephano Rotondo und auch der vorn sitzende Mann auf Dalli Orti Farnesiani, um den effektiv ein Tuch geordnet ist.

Andresen gibt in seinen knappen Bildbeschreibungen der Wiedergabe der Personen einen erstaunlich großen Raum. Nach einer kurzen Aufführung der wichtigsten Bauten widmet er meist zwei Drittel des Textes einer genauen Aufzählung der dargestellten Menschen und ihrer Tätigkeiten.

Zu "Ruine del Palazzo de' Cesari in Roma" gibt Andresen noch eine besondere Erklärung: "Beide, Frau und Mönch, gehören den höheren Ständen an, die große Noth in Rom in Folge der napoleonischen Bedrückung hat sie an den Bettelstab gebracht, um nicht erkannt zu werden, haben sie ihren Kopf verhüllt." Abb. 41⁷⁾

Wie kann Andresen solch eine detaillierte Aussage machen? Ist dies ein Hinweis, den er von Koch überliefert bekam? Würde dies bedeuten, daß Koch nicht ein außerhalb einer Zeitlichkeit stehendes Volk darstellen, sondern ein genaues Abbild der damaligen Situation geben wollte?

Bei Durchsicht der Radierungen scheinen die Personen stärker wie sonst auch einer heiteren Genretradition verpflichtet, vergleicht man z.B. den musizierenden jungen Mann auf "Dalli Orto Farnesiani", der sich, wie es von vielen Vorbildern bekannt ist, auf ein Kapitell stützt. Die jungen Frauen, die unterhalb von Stefano Rotondo lagern, gemahnen wieder an zierliche Rokododarstellungen, die für die Aristokratie die Ideale des Landlebens aufzeigen sollten. Alte häßliche Leute sind bis auf den Bettler nicht zu finden. Die vielen jungen Mütter mit ihren Kindern legen u.a. auch allegorische Deutungen nahe über die gesunde Fruchtbarkeit des Landes.

Bisher noch in keiner Serie war, auch auf Grund andersartiger Thematik, den Bauern und ihren Arbeiten ein so großer Raum gewidmet worden. Koch, der in die römischen Ansichten eine breite Darstellung der Landschaft mit einbrachte, ist auch der erste, der die damit verbundenen Arbeitssituationen darstellt, allerdings diese auf recht angenehme Weise.

2. Wiedergabe des "gemeinen" Volkes im städtischen Bereich bis ins 18. Jh.

Um das Phänomen der zu Beginn des 19. Jh. aufkommenden dominierenden Wiedergabe der städtischen Bevölkerung besser zu verstehen, wurde versucht, die Fragestellung auch über die Ansichtenserie hinaus zu erweitern.

a) Herausbildung der "Gridi"

In einem anderen Zusammenhang tauchen in der Graphik seit der Mitte des 16. Jh. Figuren aus dem städtischen Bereich auf. Neben den Kostümdarstellungen und Zunftabbildungen, die aber vielfach in geschlossenen Räumen dargestellt sind, ist besonders interessant die Wiedergabe von ambulanten Verkäufern, die mit speziellen Ausrufen ihre Ware anpreisen. Eine Vielzahl von Abbildungen findet sich, zusammengefaßt zu Serien, von den größten Städten wie Rom und Paris.⁸⁾

Diese Figuren werden, aus ihrem sozialen Kontext herausgelöst, isoliert auf eine Art Bühne gestellt vor einem Hintergrund, der, wenn überhaupt, nur allgemeine Elemente der Gebäude der jeweiligen Stadt wiedergibt und keine direkt benennbaren Bauten. Abb. 42

An der Gestaltung dieser Szenen nicht nur von einfachen Kupferstechern, sondern auch von größeren Künstlern, wie Brambilla, Caracci und später Boucher, zeigt sich das Interesse, das dem Thema entgegengebracht wurde.

Interessant ist, daß im Anfang nur diese Ausrufer hergenommen werden, um das spezifische Lokalkolorit einer Stadt zu kennzeichnen, jedoch keine andere Bevölkerungsgruppe,

und daß diese Serien sich bis an den Anfang des 19. Jh. finden.

Vermutlich hoben sich die Ausrufer durch Geschrei und ihre offen im Umgang auf der Straße angebotene Ware besonders heraus: Sie bildeten mit den speziellen Produkten der Gegend wie mit Dialektrufen eine besonders leicht mit dem von ihnen besuchten Ort zu identifizierende Gruppe.

Für wen wurden nun diese Verkäufer, die häufig mit Zügen einer Karikatur wiedergegeben wurden, dargestellt und auf welchem Hintergrund?

Die Käufer dieser Serien müssen einmal Interesse an der Darstellung des Alltäglichen gehabt und zugleich um die Verschiedenartigkeit der Ausrufer in den einzelnen Städten gewußt haben. Als Hypothese sei einmal angenommen, daß es sich bei den Interessenten um Reisende gehandelt hat, eventuell reisende Kaufleute, die diese Serien zur Erinnerung mitnahmen.

Es wäre hiermit bei den ersten herausgelösten Darstellungen städtischer Bevölkerung die gleiche Wurzel gegeben wie bei der Vedute: Der Wunsch Gesehenes, das sich vom bis jetzt Herkömmlichen unterscheidet, fixiert zu sehen.

b) Römische Volksszenen der Bamboccianti

Eingang in die Ölmalerei finden die ambulanten Ausrufer und andere Volksszenen zu Beginn des 17. Jh. bei den Bentveughels oder Bamboccianti, dem Zusammenschluß der holländischen Maler in Rom. Sie bildeten damit die einzige Malergruppe in Rom, die sich bewußt gegen die von der Accademia San Luca vertretene Lehrmeinung, die Dar-

stellungswürdigkeit den Forderungen des Trientiner Konzils anzupassen, richteten, was ihnen starke Anfeindungen eintrug.

Die Themen wurden angegriffen, weil sie keinerlei religiösen oder erzieherischen Hintergrund haben. Szenen vor allgemein städtischem Hintergrund sind dargestellt, die wie aus dem täglichen Leben gegriffen wirken wollen: z.B. Wäsche waschende Frauen am Brunnen, Szenen vor dem Wirtshaus, Tarantella, die Wahrsagerin, das Morraspiel und der Karneval, ebenso wie Ausrufer und Handwerker.

Es wird also der Bereich wiedergegeben, der in der kunsthistorischen Terminologie mit dem Begriff Genre bezeichnet wird. Zu der damaligen Zeit bezeichnete man in der holländischen Sprache die Bilder jeweils mit der dargestellten Szene, d.h. Wirtshausstück, Bordellstück etc., was die Unterschiedlichkeit und Eigenständigkeit der einzelnen Szenen stärker hervorhebt.⁹⁾

Die Menschen, die auf den Bildern der Bamboccianti in erster Linie agieren, gehören, wie Friedländer sagt, zu den unteren Ständen.¹⁰⁾ Er betont in seinem Aufsatz zur holländischen Genremalerei immer wieder, wie beliebt die Wiedergabe der Lebensweise der kleinen Leute war, deren harmlose Vergnüglichkeit ein gefälliges Schauspiel für die höheren Stände gewesen sei.

Steland-Stief sagt zu van Laer, der Hauptvertreter der Bamboccianti ist: "In seinen Genredarstellungen, die das Leben und Treiben der kleinen Leute Roms wiedergeben, verband sich das holländische Interesse an der Wiedergabe des Alltäglichen, sich durch keinerlei ideale Werte Auszeichnenden mit der radikalen Wiedergabe des Sichtbaren ohne jede Beschönigung, im Sinne Caravaggios."¹¹⁾

Dies kann nur mit Einschränkungen akzeptiert werden, denn sowohl in der Themenauswahl wie in der Gestaltung findet sich eine intensive Zurechtstutzung der realen Umstände auf das Angenehme. Eine Reihe heiterer Commedia dell'arte-Situationen, die bis auf die Kostüme keinerlei historische Fixierung bringen wollen, wird wiedergegeben.

Als Beispiel seien drei Bilder von van Laer, dem Hauptvertreter der Bamboccianti besprochen, die zwei ambulante Verkäufer und einen Schlosser wiedergeben. Alle drei sind im Interesse einer schnellen Verfertigung nach dem gleichen Schema angelegt. Abb. 43/44

Das Geschehen stellt sich wie auf einer Bühne im Vordergrund dar. Auf der linken Seite gehen die fast die Hälfte der Bildhöhe einnehmenden Akteure, in Dreiergruppen arrangiert, ihrem Handwerk nach. Als Repoussoir sind jeweils rechts am Bildrand Gegenstände groß abgebildet: zweimal eine Säule, einmal eine Rüstung. Im Hintergrund taucht wesentlich blasser wiedergegeben eine Architekturszenerie auf, die wie hinter die vordere Aktions-Bühne geschoben wirkt, zu der sie keinen Kontakt hat.

Die abgebildeten Gebäude lassen kaum eine genauere Bestimmung zu. Der Obelisk und die beiden an antike Rundgräber gemahnenden Bauten, wie auch die im Vordergrund reproduzierten Säulenstümpfe, weisen eher im allgemeinen Sinn auf Rom als ehemaliges Zentrum des Imperium hin. Bauten des barocken Rom sind nicht abgebildet. Es finden sich aber auch Genrethemen, die einen fest bestimmbaren Hintergrund bringen, wie z.B. die Tränkung der Pferde an der Ponte Milvio. In wenigen Fällen jedoch kommt es zu einer wirklichen Beziehung zwischen abgebildeter Architektur und den dargestellten Menschen in Form von Nutzung.

Die Kleidung der Akteure ist makellos gepflegt ohne einen eingesetzten Flicken. Schon allein dies weist darauf hin, wie weit die Darstellung von jeder Realität entfernt ist.

Relativ viel Sorgfalt hat van Laer auf die Gesichter verwendet, die aber vom Schnitt her ausgeprägt holländisch wirken, wie z.B. der Acquavitare mit seinem breiten Gesicht mit der Knollennase.

Haskell erwähnt, daß den Bildern der Bamboccianti ein "aggressively offensive character" nachgesagt wurde und zugleich Maler von Ruf Bilder von van Laer zu besitzen suchten als Beispiel für überaus gelungene Realitätswiedergabe.¹²⁾

Als realitätsnah wurde hier wohl die Thematik, d.h. die Abbildung der Verkäufer und Handwerker, die bis dahin noch nicht als eigener Bildgegenstand wiedergegeben worden waren, angesehen. Bei Caravaggio und Bassano waren die "proletarian models" immer nur benutzt worden für eine übergeordnete christliche Thematik, nie war ihr konkretes Leben behandelt worden.

Als realitätsnah wurde wohl auch die Gesichtsbildung angesehen, die keinen Idealtyp präsentiert, sondern runde Gesichter manchmal mit dicker Kartoffelnase. Diese Gesichter erscheinen so typisch holländisch, daß es fast erstaunt, daß keine Kritik an der Wiedergabe erfolgte. Doch vielleicht war die Möglichkeit, Gesichtszüge von unteren Volksschichten zu vergleichen, gar nicht richtig gegeben, und es gilt für Italien, was Washburn für Holland in der zweiten Hälfte des 16. Jh. anführt: "Nelle classi alte della società si parlava dei contadini come di villani, di poco superiori ai bruti".¹³⁾

Es stellt sich überhaupt die Frage, inwieweit italienische Besonderheiten von den Bamboccianti erfaßt worden sind.

Ein Geschehen wie das Beschlagen eines Pferdes oder verschiedene Wirtshausszenen bräuchten nach der Darstellung der Personen durchaus nicht in der Campagna Romana stattfinden, sondern könnten genau so gut in Holland vor sich gehen.

Neben einigen spezifisch römischen Geschehnissen, wie z.B. dem Morraspiel und dem Karneval, scheint das "Römische" eher in dem nach draußen verlagerten Schauplatz Straße, den Trachten und geschickt verstreuten antiken Säulentrommeln zu liegen. So ist die Schwierigkeit gegeben, daß die einzigen Bilder, die das römische Volk im Alltagsbereich zum Thema nehmen, zum größten Teil klischeehafte Darstellungen präsentieren und kaum zeitnahe Einzelbeobachtungen.

Klischeehafte Darstellungen erleichtern nicht nur die Herstellung, da leicht abgewandelte Kopien sehr schnell anzufertigen waren, sondern verlangen auch vom Betrachter keinerlei Anstrengung. Der große Erfolg ist so leicht zu verstehen.

Diese heiteren Volksdarstellungen werden ergänzt durch Wiedergaben von Räuberüberfällen, die aber kein Gemetzel zeigen, sondern durch Andeutung des Kommenden beim zuschauenden Betrachter nur wohliges Gruseln auslösen. Ein ganz und gar nicht fröhliches Bild vom Leben der Unterschichten im 17. Jh. entwirft Haskell.¹⁴⁾ Er weist auf Hungersnöte und Tiberüberschwemmungen hin und immer schwellende Gewalt, die bei dem Tode eines Papstes, in der Zeit ohne Obrigkeit, zum Ausbruch kam.

Welche Bevölkerungsgruppe erwarb nun diese Bilder. Haskell charakterisiert sie als "nomini di stato mediocre, about which we know so little."¹⁵⁾ Er spricht hier nur von einer Gruppe und greift keine überragende Einzelpersönlichkeit als Mäzen heraus, wie es sonst geschieht, wohl weil

solch eine Persönlichkeit vom Material her nicht vorlag. Das Bild dieser Käufergruppe erinnert in vielem an die Situation zu Beginn des 19. Jh. und soll darum kurz gezeichnet werden.

Das Rom des 17. Jh. war eine Gesellschaft, in der eine große Zahl von Neureichen und Emporkömmlingen sich ihren Platz zu erobern suchten. Diese Schicht fühlte sich nicht mehr in dem Maße den traditionellen Werten verpflichtet und griff die neue Thematik der Bamboccianti als erste auf, wohl auch weil sie durch ihre Herkunft von dem abgebildeten Volk noch nicht so meilenweit entfernt war wie der alteingesessene Adel. Zwar erfolgte auch Förderung der Bamboccianti aus den höchsten Kreisen, aber die meisten Interessenten müssen nach Haskell in dieser Gruppe gesucht werden.

In seinen Ausführungen geht Haskell nicht auf die Gruppe der Reisenden ein, die sehr wohl auch als Abnehmergruppe gesehen werden müssen, ließ doch u.a. das kleine Format der Bilder einen Transport ohne Schwierigkeiten zu.

Eine Anmerkung sei hier noch zur spezifischen Form des Angebotes von Kunst an diese Gruppe gemacht. Leider liegen überhaupt keine genauen Untersuchungen zum Kunstkauf der Reisenden in Rom für die Zeit bis zum 19. Jh. vor. Aber die Lage wird dadurch, daß eine zahlenmäßig wesentlich geringere jedoch finanziell stärkere Gruppe nach Rom kam, zwar etwas anders ausgesehen haben, aber doch auch eine ganze Reihe von Übereinstimmung aufweisen.

Rom hatte bis in das 19. Jh. den Ruf als Kunstzentrum des Auslandes. Alle Reisenden, die die Stadt besuchten, mußten, falls sie nicht sehr kunstinteressiert und informiert waren, annehmen, hier neben den Kunstschatzen der vergangenen Epochen auch gute zeitgenössische Kunst zu finden.

Bei Vorhandensein von gewissem Vermögen wird der Wunsch nach einem Kunstkauf im Mekka der Kunst sehr nahe gelegen haben. Eine wesentlich größere Zahl an Künstlern als in anderen Städten - selbst wenn man den Papst und den besitzenden Adel als Auftraggeber außer acht läßt - bot so ihre Werke an.

Als Ölbilder von kleinerem bis mittlerem Format bildet diese gesamte Thematik im Folgenden einen durchaus eigenen Bestandteil der in Rom den Reisenden als Kunstmitbringsel angebotenen Werke. Selbst bis in die zweite Hälfte des 18. Jh., als neben der immer gängigen römischen Stadtansicht das pathetische Ruinenbild des Panini seinen großen Erfolg hatte, lebte die reine Genrethematik weiter, wie sich z.B. im Werk von Paolo Monaldi zeigt.

Inwieweit von diesen Ölbildern Nachstiche gemacht wurden, d.h. inwieweit auch ein graphischer Markt mit dieser Thematik bestand, ist im Moment leider nicht bekannt. Es lassen sich bis jetzt nur 20 der 3 Nachstiche nach den Bamboccianti nachweisen.

3. Dominanz der römischen Volksdarstellung zu Beginn des 19. Jh.

a) "Entdeckung des Volkes" gegen Ende des 18. Jh.

Kurz vor der Jahrhundertwende kommt es zu einer Vielzahl an Serien, die ausschließlich "Costumi" des Volkes behandeln, d.h. nach einem um die Hälfte des 19. Jh. erschienenen Wörterbuch, Gewohnheiten, Sitten, Bräuche und erst in zweiter Linie Kostüme.¹⁶⁾

Zur Verdeutlichung der Situation dient ein Überblick über das Angebot an graphischen Blättern im europäischen Bereich, das der Katalog der Lipperheidschen Kostümbibliothek gibt.¹⁷⁾ Hier zeichnet sich seit den 80-iger Jahren des 18. Jh. ein immer größeres Interesse an Volksdarstellungen ab, das über die bis dahin üblichen Kostüm- und Ausrüferdarstellungen hinausgeht.

Auf zwei Ebenen erfolgt die Beschäftigung mit dem neuen Stoff. Es finden sich besonders im französischen Sprachbereich summarische Zusammenfassungen in der Art einer Enzyklopädie, wie das 3 Bände umfassende Werk "Esprit des usages et des coutumes des différents peuples" aus dem Jahre 1786 von Dêmeunier und zugleich immer mehr Serien, die Kostümen und Sitten einer Region gewidmet sind.

Mit einer der frühesten Serien dieser Art scheint die "Folge von neapolitanischen Volkstrachten und Gebräuchen" zu sein, die 1780 als Aquarellreihe erschien. Um die Jahrhundertwende ist das Angebot an Kupferstichserien auf ganz Europa ausgeweitet: 1800 in Paris "La Prusse galante ou voyage d'un jeune homme à Berlin", 1804 in Leipzig: "Leipziger Messeszene", 1808 in London "Manners and Customs" und ebenfalls in Leipzig 1805 "Spiele und Belustigungen der Russen aus den niederen Volksklassen."

Die Serien werden also nicht nur in den verschiedensten Städten verlegt, sondern haben zugleich weit über Italien hinaus eine Vielfalt verschiedener Völker zum Thema.

Es läßt sich eine ganze Reihe von Gründen für diese Entwicklung anführen, die ihre Hauptursache in den gesellschaftlichen Umschichtungen des 18. Jh. hat. Neben einem allgemeinen Bestreben, das Wissen auf allen Gebieten auszuweiten, wie es charakteristisch ist für die Aufklärung, hat wohl die Erhebung des Volkes in der französischen Revolution mit dazu geführt, diesem neuen "Machtfaktor" Aufmerksamkeit zu schenken. In bezug auf Deutschland sei besonders die von der Romantik aufgegriffene Erforschung der Volksliteratur hervorgehoben und als Beispiel die erste Sammlung von Volksliedern "Des Knaben Wunderhorn", angeführt, die Arnim und Brentano 1805 herausbrachten.

Einen wichtigen Einfluß hat auch wieder die große Reise-
welle, die Frankreich, Deutschland und England erfaßt hat. Die direkte Konfrontation mit bis dahin unbekannten Lebensweisen führt bei einigen Besuchern, die das neue Interesse am Volk teilen, zu tieferem Verständnis der fremden Völker, wie z.B. bei Goethe, der, während seines Aufenthalts in Neapel zum ersten Mal von bis dahin gängigen Pauschalaussagen vom faulen neapolitanischen Volk abweicht.

War im 17. Jh. und in der ersten Hälfte des 18. Jh. der typische Reisende der vornehme Adelige, der zur Grand Tour aufbrach, so hat sich das Bild um die Jahrhundertwende sehr gewandelt. Die neue bürgerliche Schicht, die zur Macht gekommen ist, hat während ihrer wesentlich kürzeren Bildungs- und Erholungsreise ganz andere Ziele. Etwas ausführlicher soll an dieser Stelle auf die sich ergebenden Unterschiede eingegangen werden.

Als Beispiel für den Reisenden der Grand-Tour sei de
Brosses herausgegriffen, der allerdings mit seinem hohen

Bildungsstand und seinen vielen Interessen über dem üblichen Niveau steht.¹⁸⁾ Während seiner Reise setzte er sich sehr genau mit Regierungsstruktur, geographischer Lage und Kunst des Landes auseinander.

Ricci zitiert einen Conte Berchtold, der die genaue Kenntnis von 17 verschiedenen Materien als Vorraussetzung für eine sinnvolle Reise ansah.¹⁹⁾ Dazu zählten u.a. Gesetzeskunde, Naturgeschichte, Mineralogie, Metallurgie, Architektur und Zeichenkunst. "... l'utilità o il danno de' viaggi dipende dalla preparazione del viaggiatore ... Per ben leggere nel libro del mondo è necessario aver letto prima in altri libri."²⁰⁾

Eine so engagiert unternommene Studienreise stellt aber den Idealfall dar, und auf eine ganze Reihe von vornehmen Herren des 18. Jh. mag der etwas deftige Spruch von Sandrart aus dem 17. Jh. zugetroffen haben. "Alle Kavaliers kommen als Narren und gehen als Esel wieder weg."²¹⁾

Bestand die Möglichkeit, über die Lektüre von Reiseberichten ein genaueres Bild von der Persönlichkeit der Reisenden im 18. Jh. zu bekommen, so stellt sich die Situation im 19. Jh. durch das Fehlen dieser Literaturform ganz anders dar. Orientierungshilfe für die Reisenden bot jetzt allein die Guide, und es bestand auch kaum das Wissen und das Interesse, die Reiseerlebnisse und -erfahrungen zu einem kleinen Werk zusammenzufassen. Lady Morgan kritisierte diese Leute um 1820 mit spitzer Feder: "qui voyagent comme ils mangent, d'après la carte."²²⁾

Das einzige Mittel, die Reisenden des 19. Jh. besser zu erfassen, besteht damit allein in dem Studium des Kompendiums, aus dem sie schöpften - eben der Guide. Ricci zitiert einen milanesischen Führer von 1820, der die Interessen der neuen Gruppe von Reisenden so umschreibt: "Il

viaggiatore moderne ... non è più solo il filosofo o l'artista, ma l'homme d' état, le négociant, le militaire, a cui non servono più i volumi della grande letteratura di viaggio, troppo cari e ingombranti."²³⁾

Die Geschäfte halten nicht nur von der Vorbereitung zur Reise ab, auch die Aufenthaltsdauer ist durch das neue Arbeitsethos eingeschränkt, denn welcher Unternehmer würde seinen Betrieb für ein Jahr verlassen? Es ist wohl nicht Zufall, daß in dem Wörterbuch französische Ausdrücke verwendet werden, um auf die verschiedenen Beschäftigungen hinzuweisen. Will man sich plastisch den neuen Durchschnittstyp des Reisenden vorstellen, so ist in Frankreich an eine jener Personen aus dem dritten Stand zu denken, die nach der Revolution nun Geld mit einem gewissen Machtpotential vereinen. Auf der englischen Seite wären die durch die wachsende Industrie zu Geld gekommenen Unternehmer anzuführen.

Zuviel Zeit kann also nicht mehr in die Kultur investiert werden, und die Reise soll gleichzeitig eine gewisse Erholungsfunktion von der täglichen Arbeit bringen: antike und moderne Architektur - alles soll relativ schnell und angenehm betrachtet werden.

Brosses, wieder als Prototyp des vornehmen adeligen Reisenden im 18. Jh. genommen, führten Begleitschreiben in die vornehme Gesellschaft der Stadt ein, zu der vielleicht sogar familiäre Bande bestanden haben mögen. Einen Einblick in das soziale Leben der Oberschicht zu bekommen war so für de Grosses keine Schwierigkeit.

Anders gestaltet sich die Lage für die neuen Besucher, denen der Zugang zu den römischen Palazzi durch mangelnde Gesellschaftsfähigkeit wie Sprachbarrieren etc. weitgehend verstellt gewesen ist. Zugleich hatten der Adel und die katholische Kirche durch die französische Revolution an

Macht und Charisma eingebüßt. Ein tieferes Verständnis der gesellschaftlichen Strukturen war von Seiten der Besucher kaum mehr möglich und intendiert. Ricci formuliert treffend: "la visita ad una città veniva assimilata allo spettacolo offerto da un' antica Wunderkammer."²⁴⁾ Das Interesse richtete sich so auch auf das "bunte" Leben des Volkes auf der Straße, das mit der Gloriole ewiger Heiterkeit umgeben wurde. Wie in der Rokokozeit zierliche Schäferinnen mit ihren Liebsten und ihren Schäfchen eine paradiesische Vorstellung des Landlebens präsentierten, genauso war auch hier keine Wiedergabe der wirklichen Lebensumstände intendiert. Eine fröhliche, farbige, vielfältige Szenerie sollte mit ihrer Fremdartigkeit unterhalten, wie schon bei den Bamboccianti.

Einen wichtigen Gedanken für die holländische Genremalerei führt Friedländer noch an, der auch durchaus auf die Situation des 19. Jh. zu übertragen ist.

"ein Agens, dessen Macht gemeinhin nicht genug beachtet wird, ist die Langeweile, die das Bedürfnis hervorruft, den leeren Raum und die leere Zeit zu füllen. Die Genremaler boten Unterhaltung mit Streit, Getümmel und Abenteuer."²⁵⁾

Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf den enormen Auftrieb allgemein der Genremalerei überhaupt seit Beginn des 19. Jh. So heißt es in den Betrachtungen über die Kunstausstellung in München 1820: "Das Fach der Genremalerei ist in diesem Jahr überwiegend."²⁶⁾ Die Menge des Angebotes kann als symptomatisch für den Publikumsgeschmack angesehen werden.

Wesentlich zum Verständnis der besonderen italienischen Situation ist ein Vergleich der Wiedergabe von Staatsaktionen, wie Empfänge u.a. im Lipperheidschen Katalog vom 18. zum 19. Jh. Hier zeigt sich im Unterschied zu einer

ansteigenden Zahl an Darstellungen dieser Thematik in Preussen und Frankreich ein Abfall auf die Hälfte für Italien. Der Rückgang an Macht der italienischen Städte und Fürsten brachte kaum noch Staatsaktionen.

Wiedergaben von Einzügen von Herrschern in die Städte, von Festlichkeiten aus Anlaß der Geburt eines Kindes in vornehmer Familie oder von Aufbahrungen von Fürsten sind jetzt viel seltener zu finden.

Die Behandlung von Volksthematik füllt so unter anderem eine entstandene Lücke.

b) Bartolomeo Pinellis "Costumi di Roma"

Naglers Künstlerlexikon schreibt 1835: "Jeder Fremde nahm eine Arbeit von Pinelli mit". Und 1830 stellt Waiblinger in seinem Buch "I Brittannici e Roma" fest, daß zum Reisegepäck jeweils 50 Veduten und die Costumi von Pinelli gehörten.²⁷⁾

Beide Male ist hier das Phänomen Pinelli angesprochen, der Zeichner und Stecher, der den Ruf des berühmten Darstellers des römischen Volkes zu Anfang des 19. Jh. hat. Pinelli erreichte in der Graphik eine solche Popularität und Verbreitung mit seiner Wiedergabe von römischen Szenen wie kein Künstler vor ihm im 18. Jh. und niemand nach ihm im 19. Jh. Seine Graphiken erschienen gerade zu dem Zeitpunkt, als die Nachfrage nach Volksdarstellungen am stärksten war.

Die beiden ersten Serien, 1807 entstanden, die Pinelli herausbringt, umfassen in etwa 30 Blätter. Es sind Aquarellfolgen, die der nach kurzem Malunterricht als Autodidakt

arbeitende Pinelli verfertigt haben soll, nachdem Einzelblätter sehr guten Absatz bei reisenden Engländern fanden. Der Erfolg muß auch hier groß gewesen sein, denn die gleichen Themen gehen ein in eine Serie mit Radierungen, die überschrieben ist "Raccolta di cinquanta costume pittoreschi".

Themenkreis wie Darstellungsweise stehen in der Tradition der Bamboccianti.

Doch es lassen sich noch direktere Vorbilder im Bereich der Graphik nachweisen. 1806 kommt in London eine Serie "Italian Scenery" mit 32 Kupferstichen heraus, die mit dem Schwerpunkt auf Neapel und Rom heiteres italienisches Volksleben darzustellen versucht. Ob Pinelli die Serie selbst kennen gelernt hat, ist nicht bekannt. Es kann aber mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß die Engländer, die ihn ja zu seinen Serien anregten, diese oder vielleicht ähnliche Serien kannten. Schon die ersten Aquarelle mit Costumi-Thematik sind auf eine Weise angelegt, die Pinelli auch im weiteren, von einer gewissen Veränderung des Architekturhintergrundes abgesehen, bis zur letzten Serie beibehält und die sich ähnlich auch bei Godby findet. Abb. 43 Als Beispiel sei ein Aquarell von 1807 genommen, das Pinellis Arbeitsweise noch auf recht qualitätsvolle Art präsentiert. Abb. 46

Die dargestellten Szenen spielen jeweils direkt im Bildvordergrund, und die abgebildeten Figuren nehmen dadurch, daß sie etwa die Hälfte der gesamten Bildhöhe ausmachen, einen überragenden Raum im Blatt ein. Sorgfältig versucht Pinelli bei den Personen Einzelheiten festzuhalten, von der Gesichtsbildung bis zu den Kostümen, die jetzt ausnahmslos alle die von ihm abgebildeten Frauen tragen.

Auf eine kräftige und zugleich wohl abgestimmte Kolorierung verwendet er alle Mühe, um ein möglichst ansprechendes

des Bild zu vermitteln. Eine farbige Wiedergabe ist letztlich auch das Ziel der vielen Umrißradierungen, die Pinelli in großer Zahl mit relativ geringem Arbeitsaufwand erstellen konnte und die dann in vielen Abzügen als billiger Ersatz für die Aquarelle in Umlauf gebracht wurden.

Hier erfahren die Figuren zwar durch Schraffierungen eine gewisse Plastizität, das Blatt also auch so einen eigenen Wert. Die Aquarellierung aber, die seit dem Ende des 18. Jh. fast fabrikmäßig betrieben wurde, gab den Blättern, falls sie als Wandschmuck dienen sollten, noch den letzten Schliff.

In den graphischen Kabinetten sind heute zwar nur noch nicht aquarellierte Serien anzutreffen, aber dies hängt damit zusammen, daß die farbigen Blätter meist nicht im Verband blieben und einzeln weitergegeben wurden. Ein besonderes von Pinelli verwendetes Blau heißt bei allen graphischen Händlern noch heute Pinelli-Blau.

Wie bei den Bamboccianti tritt die Architekturszenerie in den ersten Serien ganz vor der Menschendarstellung zurück und ist nur skizzenhaft mit einigen Strichen angegeben.

Im Unterschied aber zu den Holländern bringt Pinelli einen ganz anderen Menschentyp und einen weit vergrößerten Themenkreis. Ab 1809 folgen neun graphische Serien mit "Costumi di Roma", die jeweils etwa 50 Blätter umfassen. Zu reinen Kostümdarstellungen, die nur posierende schöne junge Frauen aus der Umgebung Roms wiedergeben, kommen viele Themen, die in der Stadt selbst angesiedelt sein sollen. Zur schon bekannten großen Gruppe der Verkäufer, den Familienszenen, Wirtshausszenen, Tanz und Spielen kommen neu u.a. die religiösen Themen, wie die betenden kleinen Gruppen, die Begegnungen mit den Mönchen u.a., wie sie schon auf einigen Ansichten gegen Ende des 18. Jh. zu finden waren. Abb. 47, 48

Für die in der ersten Hälfte des 17. Jh. arbeitenden Bamboccianti war religiöse Thematik notwendig mit ganz anderen Inhalten verbunden, die Macht der katholischen Kirche war noch gegenwärtig, und heiter-besinnlich religiöse Szenen mit folkloristischem Anstrich wären undenkbar gewesen. In den Reigen heiterer Themen, wie z.B. die Vorstellungen von fahrendem Volk, die tanzende Bären, die Lanterna Magica u.a. vorführen, fügt Pinelli auch einige Wiedergaben von Situationen, die ganz und gar keinen fröhlichen Hintergrund haben Abb. 49. Die Mutter z.B., die über ihrem toten Kind klagt, erinnert an die hohe Kindersterblichkeit. Die armen Männer, die in einem Kloster gespeist werden, gemahnen daran, daß fast 50 % der römischen Bevölkerung von der Bettelei lebten.

Das Räuberunwesen war schon von den Bamboccianti als Nervenkitzel den Reisenden des 17. Jh. angeboten worden. Bei Pinelli gibt es zwar auch einige rabiatare Szenen, im übrigen herrscht auch auf seinen Räuberbildern die gleiche heitere, gemütvolle Stimmung wie auch sonst.

Letztlich ist es ganz egal, was Pinelli abbildet: bis auf wenige Ausnahmen sind die Frauen immer schön und jung und die Männer immer kräftig und jung, und beide dienen dazu, stereotype Aussagen vom italienischen Volkscharakter zu verbreiten als da sind: Schönheit, Heiterkeit, Gemeinschaftssinn, Musikalität, leichter Hang zum Weintrinken, und das alles bei herrlichem Wetter in wunderbarer Gegend.

Die Bamboccianti hatten ihren römischen Typen z.T. holländische Gesichter gegeben mit durchaus nicht edlem Gesichtsschnitt, sondern kräftiger Knollennase. Bei Pinelli sind die Figuren meist an klassizistischen Idealen orientiert und kräftig mit Süßlichkeit vermischt.

Was auf dem Aquarell noch an witzigen Einzelbeobachtungen vorhanden ist, wie z.B. die ihren Hut balancierende Frau,

verliert sich immer mehr bei den vielen Wiederholungen in den Radierungen zu stereotypen Formen. Pinelli variiert z.B. nicht einmal mehr die einzelnen Gesichter, sondern wiederholt sie sogar mehrfach auf dem gleichen Blatt. Abb. 47

Interessant ist, wie züchtig und rein es, abgesehen von den Streitszenen, immer zugeht. Die Mieder der Frauen mit den weißen Blusen darunter sind, von einem kleinen Ausschnitt abgesehen, jeweils brav geschlossen. Kein Träger käme hier ins Rutschen, so wie es z.B. Koch auf einer seiner Ansichten abbildete. Abb. 37

Erotik, die in den Schäferidyllen des 18. Jh. häufig zu finden war, fällt bei Pinellis Wiedergaben des römischen Volkes völlig weg. Der puritanischen Haltung der Käufer kam die reine Süßlichkeit der Figuren des Malers eher entgegen.

Auf einigen Blättern greift Pinelli einen Gedanken auf, der zu Beginn des 19. Jh. aufgetaucht sein muß und der etwas ausführlicher dargestellt werden soll: die Idee, daß die damalige Bevölkerung der Stadt als direkte Nachfahren der antiken Römer anzusehen sind.

Verschiedene Zusammenhänge führten zu dieser Entwicklung. Der Klassizismus hatte das antike Menschenbild zu seinem Ideal erhoben, und die Stadt war ja Ausgangspunkt für die römische Weltherrschaft gewesen. Außerdem kam es mit der zunehmenden Zahl von Ausgrabungen antiker Ruinen und der Förderung der Archäologie zu einer Hinwendung zur Antike, wobei nach Borsi besonders die Arbeiten von Niebuhr und Mommsen dazu führten, Rom nicht mehr als Stadt der Helden, sonder als Stadt des Volkes zu sehen.²⁸⁾

Zugleich griffen die um die Wende des 18. und 19. Jh. in Rom arbeitenden Maler für Figurenstudien auf Modelle aus

der Stadt und der Umgebung zurück und hoben die Schönheit der von ihnen abgebildeten Frauen und Männer hervor.

Ein interessanter Gradmesser für diese Entwicklung ist die Einschätzung der Bewohner von Trastevere. Dieses Viertel wurde von einer sehr einfachen Bevölkerungsschicht bewohnt, die vorwiegend aus kleinen Handwerkern bestand.

Volkman्न schreibt noch 1770 in seinen Historisch-britischen Nachrichten: "Die Trasteveriner, nämlich der Pöbel, welcher jenseits des Tiber wohnt, sind in vielen Stücken von den anderen Römern unterschieden, ob sie gleich in einer Stadt wohnen. Sie haben noch viel von den rauen groben Sitten der vorigen Jahrhunderte an sich, daher die Römer einen ungesitteten Menschen einen Trasteveriner nennen."²⁹⁾

Durch Pinelli, der selbst aus Trastevere stammt und bei Gioachino Belli, dem Dichter, der das Volk in dem spezifischen Dialekt des Viertels besang, erfährt diese Bevölkerungsgruppe einen kometenhaften Aufstieg. Die Leute aus Trastevere gelten bald als die reinsten Vertreter der antiken Römer.

Das "Combattimento" auf dem Forum soll wohl mit gespannten Muskeln die volle Manneskraft der Trastevere - und Monti-Recken in Erinnerung an die römischen Skulpturen unter Beweis stellen. Abb. 50 Ähnlich Kraft und Geschicklichkeit heroenhaft demonstrierend gibt es auch noch andere Szenen. Abb. 51

Was heute eher komisch berührt, mag zu Beginn des 19. Jh. verschieden gesehen worden sein. Gewiß erreichte Pinelli durch Heroisierung des Volkes einen größeren Absatz seiner Radierungen bei den ausländischen Besuchern, und die Darstellungen sind weit von der Realität entfernt, aber gab es nicht vielleicht auch eine Rückwirkung auf die rö-

mische Bevölkerung? Pinelli bildet fast ausschließlich die einfacheren Bevölkerungsschichten ab, d.h. die vielen Bettler und die Siechen werden natürlich nicht gezeigt. Höhere geistliche Würdenträger aber wie Kardinäle etc., sind nirgendwo zu finden, ebenso wie vornehme Damen und Herren nur relativ selten ab den zwanziger Jahren den Szenen beiwohnen. Meist ist das Volk unter sich.

Ob nicht vielleicht doch manche Szenen, die "aus dem Volksleben gegriffen" waren und hier zum ersten Mal größere Verbreitung fanden, ein gewisses Selbstwertgefühl mit auflösen konnten, ebenso wie die Dialektdichtungen Bellis? Der Typ des nichtsnutzigen faulen Italieners, Charaktereigenschaften, die ja auch in manchen stereotypen Beschreibungen zu finden sind, ist jedenfalls von diesen Darstellungen weit entfernt.

Abbildungen aber, wie gesagt, die, parteinehmend für die Bevölkerung, Schwierigkeiten des römischen Lebens zeigen könnten, finden sich nicht. Hierbei darf allerdings auch nie die harte Zensur unterschätzt werden, die die Kirche auf allen Gebieten, auch bei den graphischen Serien, ausübte. In der allerletzten Serie von 1831, kurz vor Pinellis Tod, finden sich zum ersten Mal etwas weniger heiter gestimmte Bilder. Einmal wird eine Brotverteilung im Colosseum gezeigt, die eine sich drängende Menge wiedergibt, die sich um die Brotlaibe bemüht. Ein anderes Blatt gibt Kastanienverkäufer wieder, die sehr unordentlich gekleidet sind und von denen einer nachlässig auf den Boden spuckt, während die übliche heitere Frau mit ihren Kindern auf den Verkauf wartet. Dies ist aber nur eine ganz schwache Tendenz zu einem gewissen Realismus, denn die anderen Blätter bringen wieder die üblichen Schemata.

Die Wiedergabe der Stadt Rom im Bildhintergrund erhält in der Entwicklung der Serien eine immer größere Bedeutung. Von der ganz summarischen Skizzierung in den ersten Serien,

wo allein ein Rundbogen oder eine umgestürzte Säulentrommel als Platzhalter für Rom reichten, geht Pinelli 1822 und besonders 1831 dazu über, einen Großteil der Szenen fest zu lokalisieren. Als Hintergrund werden die bekanntesten Bauten verwendet, wie z.B. das Colosseum, der Minerva-Medica - und der Fortuna Virile-Tempel, um antike Monumente zu nennen. Aber genauso finden sich Bausituationen des modernen Rom. Abb. 49/50 Besonders bevorzugt Pinelli hierbei das Fremdenviertel um die Piazza di Spagna mit Wiedergaben der Fontana di Trevi, St. Trinita dei Monti und Piazza Barberini. Hatte der Maler noch in der Serie von 1822 bei fünf Bildunterschriften die mit abgebildete Lokalität näher erwähnt, so bringt die Serie von 1831 bei allen 55 Blattbezeichnungen auch einen topographischen Hinweis. Die formale Konzeption mit der agierenden Gruppe im Vordergrund, vor der sich im Hintergrund wie bei einer Bühne die Architektur aufbaut, bleibt dabei weitgehend erhalten. Die im Hintergrund stehenden Gebäude werden kaum in einen Aktionsraum miteinbezogen, und je weiter Personen oder Bauten vom Vordergrund entfernt sind, um so weniger sorgfältig sind sie durchgebildet.

Was veranlaßte nun Pinelli, seine Szenen, die zum größten Teil völlig unabhängig von topographischen Orten sind, fest zu lokalisieren? Verschiedene Aussagen deuten darauf hin, daß das Interesse an Pinelli bei seinem Lebensende, also gegen Anfang der dreißiger Jahre, entschieden abgenommen hatte.

Bis zum Ende der zwanziger Jahre jedoch beherrschte der Maler das Feld der Menschendarstellung vom Rom als uneingeschränkter Herrscher. Nicht nur mit dem Verkauf der vielen Serien geschah dies, sondern zugleich dadurch, daß Pinelli für viele Vedutisten die menschlichen Figuren, deren Darstellung diese sich nicht zutrauten, ergänzte.

Begonnen hatte diese Form der Kooperation mit dem Schweizer Kaisermann, für den Pinelli noch als junger Anfänger die Staffage in seinen Aquarellen ergänzte. In den folgenden Jahren half Pinelli dann so relativ bedeutenden Vedutisten wie Uggeri und Rossini und fügte in die fertigen Architekturambiente seine kleinen Figuren ein, was z. T. recht gut gelang. Abb. 52 Neben diesen beiden Graphikern ließen sich eine Reihe anderer Vedutisten anführen, die auf Pinellis Hilfe zurückgriffen. Vielleicht kam hier zu einem mangelnden Geschick in der Wiedergabe der menschlichen Figur auch das Bestreben, den berühmten Pinelli zur Mitarbeit gewonnen zu haben. Dem damaligen Rechtsverständnis von künstlerischer Arbeit entsprechend, wird diese Kooperation allerdings nicht im begleitenden Text erwähnt.

Für die ersten dreißig Jahre des 19. Jh. kann also für Pinelli fast von einem Monopol in der Darstellung des römischen Volkes gesprochen werden, und die meisten anderen Verfertiger von Ansichten verblieben in Nachahmungen seines Stils.

Es ist nicht ganz eindeutig zu begründen, warum Pinelli gegen Anfang der dreißiger Jahre nicht mehr den Geschmack der Fremden traf. Vermutlich waren sowohl die ausschließliche Konzentration auf das Volk wie die gefühlvolle Sentimentalität überholt. Ein recht gutes Beispiel für die veränderte Situation ist wohl die Serie über Kircheninnenansichten aus dem Jahre 1843 von Rossini. Hier sind zwar noch Römer und Römerinnen in ihren Kostümen zu sehen, aber biedermeierlich gewandete Herrschaften beherrschen mehr und mehr die Szene. Abb. 53

c) Realitätsverständnis der Volksdarstellung an Hand
besonders der Pinelli-Rezeption

Erstaunlich ist, wie prägend die heitere schematische Volkspräsentation von Pinelli für die Vorstellung vom römischen Volk im 19. Jh. zur Entstehungszeit und gleichzeitig noch für das 20. Jh. ist. Noch heute dient Pinelli, nachdem Rom durch verfehlte Urbanistik viel von seiner ursprünglichen Struktur verloren hat, in kaum vorstellbarem Maße der Mystifizierung der Idee von der ihre Traditionen bewahrenden Stadt mit ihrem guten römischen Volk. Ob es um die Geschichte von Restaurants geht oder um ehemalige Spazierwege - Das Pinellizitat ist sofort zur Hand. Sogar in einem der bekanntesten Schlagertexte zu Rom "Arrivederci Roma" ist von Pinelli die Rede. Abb. 54

Das Überraschende aber ist, daß Pinellis Bildchen im 19. Jh. allen Ernstes als abgebildete Wirklichkeit angesehen wurden. So steht in der "Encyclopedie" von Larousse aus dem Jahre 1861 in einem längeren Artikel zu Pinelli: "Rien de plus vrai, de plus energique et de plus vivant que ses Trasteverini, que ses Ciociare ..." ³⁰⁾

Pinelli selbst versucht, durch Textunterschriften, wie z.B. für ein Blatt der Serie von 1810 "gruppo preso dal vero", oder 1831 "Costume villanesco osservato in una vigna fuori la Porta Ostiense detta S. Paolo" die Authentizität seiner Darstellungen zu unterstreichen. Zu den Merkwürdigkeiten Pinellis gehört es, daß er ausgerechnet einer dreifachen Entlausungsszene diese Betonungen beifügt - zum wohltuenden Erschauern gepflegter Engländer.

Einen Schritt hin zur Bestätigung der wiedergegebenen Szenen stellt auch die 1822 und besonders 1831 erfolgte Platzierung des Geschehens vor wichtigen Monumenten, die in der Unterschrift benannt werden, dar.

Einen wesentlichen Faktor bilden zugleich die Selbstbildnisse Pinellis. In den ersten Serien gibt er sich ganz am Ende der Blätter tief reflektierend auf dem protestantischen Friedhof wieder. 1822 stellt er sich dann als mit dem Zeichenstift das Geschehen fixierender Maler inmitten der üblichen heiter zechenden jungen Menschen dar. Abb. 55 In der letzten Serie steigern sich die Selbstbildnisse auf drei Wiedergaben. Pinelli ist nicht nur bei Kreuzwegstationen zugegen und schlichtet den Streit zweier Frauen, sondern er sitzt auch, wie der Titel vermerkt, in seinem Lieblingslokal. Abb. 56 In wachsendem Maße versucht er so seine Nähe zum abgebildeten Volk und zugleich seine Teilhabe an ihrem Leben auszudrücken, wobei zu einem gewissen eigenen Engagement hier wohl stärker die Präsentation eines gut zu verkaufenden Images kommt.

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf eine Zeichnung, die Pinelli von seinem Atelier 1824 anfertigte, wo Bilder mit mythologischen und historischen Themen ausgehängt sind. Sein Streben muß eher nach Illustration von solcher Thematik gegangen sein, die, bei einem Überblick über das Werk, einen größeren Teil als die *Costumi* einnimmt.

Als ein weiterer Zeuge, wie ernst Pinellis *Costumiserien* genommen werden und wie sie weiterwirken, sei Andersen zitiert. Hartmann schreibt: "*Sui colli laziali il fiabista Andersen vide "in realta" le stampe pinelliane. Nel suddetto romanzo autobiografico egli ricostrui, per modo di dire, un gruppo pittorico ala manière de Pinelli, localizzabile nei dintorni di Napoli*".³¹⁾

Wie nah eine Verklärung, Idealisierung der Situation des Volkes in Rom liegt, zeigt sich auch bei folgender zeitgenössischer Aussage. Ketken zitiert Briefe von Horny aus dem Jahre 1818. "Hier in Italien .. sieht man unter den gemeinen Leuten ganz prächtige Sachen, ihr ganzes Leben, ihre Verrichtungen haben einen viel natürlicheren, poeti-

scheren Schnitt als bei uns ..."32) In einem anderen Brief steht: ... "Und was nun den Künstler ins besondere anbelangt, so ist das Treiben und Leben des Italieners, seine Erscheinung fürs Auge weit mehr geeignet ihn aufzuregen als das Treiben deutscher Bauersleute, wenigstens sehe ich eine schöne Albaneserin auf ihrem Maultier weit lieber als die Frau Höhn aus Schönfeld mit ihrem Tragkorb auf dem Rücken, gleichsam selbst ein Lasttier."

Verschiedene Gründe kommen hier zusammen. Der Typus des italienischen Volkes, der aus der Malerei der großen Künstler der Renaissance und des Barock bekannt ist, hat durch diese Abbildungen den Ruf von besonders hervorragender Art bekommen. Eine Gegenüberstellung mit den Nachkommen dieser edlen Figuren führt notwendig zur Erwartungshaltung nach vererbter Schönheit.

"Frau Höhn aus Schönfeld" ist Horny bekannt, und er kennt ihre Arbeits- und Lebenssituation. Über die näheren Lebensumstände der Albanerin weiß Horny hingegen gar nichts. Die Beziehung zu ihr ist allein auf momentane ästhetische Qualitäten begründet. Hier wäre die Situation mit dem Begriff "pittresco" zu umschreiben, so wie er zu Anfang des 19. Jh. verstanden wurde, als Qualität losgelöst vom Nutzzusammenhang.³³⁾

Eine wichtige Rolle für die große Wirkung, die die Darstellung des italienischen Volkes hervorrief, spielte ohne Zweifel die Trachtenkleidung. Ein Augenzeugenbericht, wie der von Richter, vergißt nur ganz dabei zu erwähnen, daß es sich um eine sonntägliche Szene, vielleicht sogar um eine ganz besondere Festsituation handelt. Nach einem Ausflug nach Ariccia von 1824 schreibt der Maler: "... die vorübergehenden Leute in ihren bunten Trachten amüsierten sich köstlich. Man hätte ganze Skizzenbücher anfüllen können mit den reizendsten Gruppen und Figuren. Die Frauen und Mädchen mit ihren scharlachroten knapp anliegenden

Jäckchen, oft mit Goldborten geziert, mit den viereckig gelegten Kopftüchern, die Männer mit ihren spitzen Hüten, hendärmelig, mit buntseidenen Leibbinden. Mönche, die Kinder, Weinkärrner mit den wunderlichen Karren mit Velletriwein beladen, zu Fuß, zu Esel, oft singend und tamburinschlagend, immer eine Staffage hübscher als die andere."³⁴⁾

Einige längere Anmerkungen seien noch zur spezifischen Sozialstruktur von Rom gemacht.

Die Einwohnerzahlen, die die Konversationslexika von Rom bringen, führen für 1770 etwa 170.000 Bewohner an, eine Zahl, die sich durch die politischen Unruhen von 1807 auf 120000 gesenkt hatte. 1831 war der Stand wieder auf 150000 und 1850 sogar auf 170000 Einwohner gestiegen.³⁵⁾ Für 1850 werden einige soziale Gruppen mit folgenden Zahlen angegeben: 5500 Geistliche, Mönche und Nonnen, 5000 Juden und 50000 Personen, die öffentliche Almosen erhalten.

Unter Fabriken wird aufgeführt: Leder, Seide, Wollwaren, Darmseiten, Gold, Silber, röm. Perlen, Mosaiken, Schwefelabdrücke, Muschelarbeiten, Blumen und Essenzen, d.h. alles Gewerbebezüge einer Luxusindustrie, die für eine kleine Gruppe des römischen Adels und besonders für die Fremden arbeitete.

Die Anfang der fünfziger Jahre in Betrieb genommene Tabakfabrik in Trastevere stellte die einzige neuere Wirtschaftsunternehmung dar.

So bot Rom nur sehr wenige Arbeitsplätze, und es blieb einem Großteil der Einwohner nichts anderes übrig als zu betteln. Pers z.B. spricht davon, daß etwa die Hälfte der Bevölkerung arbeitslos war.³⁶⁾ Zwar gab es viele wohltätige Zusammenschlüsse, die die Armen regelmäßig mit Essen versorgten, aber der allgemeine Ernährungsstandard war

niedrig und Mangelkrankheiten verbreitet. Die Unmöglichkeit diese Situation zu ändern trug zu einer weitverbreiteten Lethargie bei.

Noch schlimmer war die Lage der Bewohner des Flachlandes um Rom, das von der Malaria verseucht war. Nicht nur litten diese Leute unter der Krankheit, die die Menschen kaum älter als 40 Jahre werden ließ, zugleich boten sich auch in dieser Gegend wegen fehlender Investitionen in die Landwirtschaft kaum Arbeitsmöglichkeiten.

Das romantisch verklärte Räuberunwesen bildete für eine ganze Reihe von Menschen bis weit in das 19. Jh. den einzigen blutigen Ausweg vor dem Verhungern. Neben Überfällen bei denen den Kaufleuten ihre Waren abgenommen wurden, brachten Lösegeldforderungen von gefangenen Reisenden Gewinne. Auch hierzu gibt es wieder die literarische Version der englischen Dame, die sich in ihren Räuber verliebt und nach der Lösegeldauszahlung bei ihm blieb.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß ein bürgerlicher Stand, der ökonomisch stark genug gewesen wäre, einen Umsturz herbeizuführen, fehlte. Zur adeligen Oberschicht schreibt Meyers Konversationslexikon von 1851: "Sich dem Willen eines unkriegerischen Priesterfürsten zu fügen, ohne Antheil an der Gesetzgebung des Vaterlandes, das war und ist auch jetzt wieder das Loos der neuern Römer, und häusliche Angelegenheiten sind ihre einzige Beschäftigung. Dieser unterwürfigen Bestimmung sich anzupassen, war der Zweck ihrer Erziehung, und wenn sie unter der verkümmerten Leitung engherziger, oft pfäffischer Lehrer einige Jahre im Schuldgefängnis zugebracht hatten, kehrten sie in den Schooß ihrer Familien zurück, um ihre Tage in unempfindlicher Ruhe zu verleben".³⁷⁾ Dieser Text entwirft das Bild einer sich nicht verändernden, gleichbleibenden Situation, das in dem Maße aber nicht gegeben war. Erinert sei nur an die vielen wirtschaftlichen Zusammenbrüche

von wohlhabenden Familien um die Jahrhundertwende, an denen sich die Torlonia bereicherten. Noack weist darauf hin, daß diese neu hochgekommene Bankiersfamilie in zwei Jahrzehnten den Reichtum von 100 alten Familien vereinigte.³⁸⁾

So war die Wirtschaft des Papststaates weniger von einer Zusammenarbeit des Papstes mit mehreren potenten Familien geprägt als von der herausragenden Position dieses einen großen Unternehmers Torlonia, der weitgehend über vieles bestimmte.

Der schwierigen Lage des einfachen römischen Volkes mit seiner Bettelei entspricht in vieler Hinsicht die sehr schlechte Situation der Bauern zur Zeit der Bauernbefreiung. Hingewiesen sei auch auf die katastrophale Lage, in der sich das englische städtische Proletariat befand, als Engels das Land besuchte.

Die Probleme im eigenen Land ignorierend und die Schwierigkeiten in der Fremde nicht sehen wollend, erwarben die Engländer, die sich besonders um Pinelli bemühten, mit seinen Serien die Präsentation eines glücklichen Volkes.

Es stellt sich hiermit überhaupt die Frage, ob der große Erfolg der heiteren italienischen Volksthematik, wo soviel "Ursprüngliches" gesehen wurde, neben einem neuen Verständnis der jetzt herrschenden bürgerlichen Schicht für alltägliche Zusammenhänge noch eine zweite Ursache hat.³⁹⁾ Diese bestände in der Idealisierung einer Bevölkerungsschicht, die in den eigenen Ländern (gemeint ist hier ebenso Deutschland und Frankreich) große Umwälzungen erlebte und unter den größten Schwierigkeiten existierte. In diesem Zusammenhang wäre auch z.B. der übergroße Erfolg von Leopold Robert und seinen Volksszenen zu sehen.

Wie groß die Schwierigkeiten gewesen sind, vom "Volk" nur allein einen Begriff zu bekommen, d.h. die besonderen Gegebenheiten dieser Schicht zu erfassen, zeigt der Lexikonartikel "peuple" im Larousse. 1866 sagt der Autor in einem durchaus mit diesem "peuple" sympathisierenden Artikel: "... On peut donc comparer le peuple a ces fortes races d'animaux qui, ... douées de ses forces indomptées ...!"⁴⁰⁾

Kurz noch eingegangen sei darauf, wie das Bild vom glücklichen oder weniger glücklichen römischen Volk bis zum Ende des Kirchenstaates durch die Literatur zu Rom zu verfolgen ist. Besonders aus Frankreich kamen kritische Stellungnahmen zur Situation in der Papststadt, und als Gradmesser für die dort herrschenden Verhältnisse wurde auf die konkreten Lebensbedingungen des Volkes von Rom eingegangen. Herausgegriffen seien zwei Werke, die zu Beginn der sechziger Jahre die Gemüter erhitzen.

About, weitgereister französischer Publizist und Dichter, hatte nach mehrmonatigem Romaufenthalt ein Buch über die Stadt herausgebracht, wo er bewußt kritisch die Sozialstruktur beschrieb, um, wie er selbst formuliert, Anstoß für Veränderungen zu geben.⁴¹⁾ Es kann nicht näher auf das Buch eingegangen werden, das gute Beobachtungen mit etwas pauschalen Aussagen verbindet. Nur auf einige Ausführungen sei hingewiesen. So beschreibt About die in Resignation lebenden Almosenempfänger, deren einzige Hoffnung die päpstliche Glückslotterie ist, und weist auf die Gefährlichkeit einer Situation hin, wo Menschen völlig willkürlich ihren Emotionen leben. Der Autor führt Zahlen an, und zwar gibt er von 1850 - 1852 48 Morde und für 1853 1344 Delikte gegen die Person an, die alle primär Ehrverletzungen als Ursache haben.⁴²⁾

Der Erfolg dieses Buches, dem bis 1861 vier Neuerscheinungen beschieden waren, zwang Rom zur Reaktion. Der Jesuit Bresciani, ehemaliger Provinzial des sardischen Königrei-

ches, übernahm das Werk zur Ehrenrettung des römischen Volkes.⁴³⁾ Am Ende des 1862 erschienenen Buches "Edmondo o dei Costumi del Popolo Romano" zitiert Bresciani wohl eine der härtesten Aussagen von About: "... Jo non credo, che in verun luogo d' Europa, nè ancor a Londra, troverete cosi perfida razza di gente, ma nel resto vanno in chiesa, senza però credere in Dio."⁴⁴⁾ In dem recht geschickt angelegten Werk konfrontiert nun Bresciani einen Protestanten aus dem Norden mit der ach so heilen Welt des Volkes, das in seinen Traditionen lebt. Mögen einige Aussagen auch Sinnstrukturen alter Traditionen klarlegen, so ist die Grundtendenz aber, die Bilderwelt von Pinelli in Text umzusetzen. Und immer wieder wird auch auf Pinelli zurückgegriffen und er als Zeuge angerufen, der die heile Welt von damals festhielt. Schon der Titel des Buches verweist auf den Maler und Graphiker. Augenzeugen die Pinelli noch kannten, werden zitiert " ... mi dicea la mamma che 'l sor Pinelli quando facea li rami di Meo Patacca veniva sempre in Trastevere a ritrarre le nostre giovinette ..."⁴⁵⁾

Auf diese Weise wurden Pinellis Abbildungen in einer letztlich eminent politischen Diskussion zur großen Argumentationsgrundlage. Dies gelang dem Padre, der zweiten Hauptfigur, die stellvertretend für Bresciani steht, auch so überzeugend umzusetzen, daß der skeptische Protestant Edmondo noch in Rom in den Schoß der katholischen Kirche kehrte. Dies zeigt die mögliche Brisanz bestimmter bildlicher Fassungen, wie in diesem Fall das glückliche, einfache Volk von Rom.

Noch 1870 erscheinen in Wiederauflage von 1843 Ansichten, ihre Aktualität damit unter Beweis stellend, daß sie die neue Gasbeleuchtung bringen, die in einer normalen Straßenszenerie eine kleine Pinelliszene - fröhliche Frauen auf dem Weg zum Weinfest im Oktober - eingefügt wiedergeben. Abb. 57

V. Darstellung der Architektur der Stadt Rom in den Ansichten

Die Anlage der Arbeit brachte eine genaue Aufnahme aller Ansichten der einzelnen Serien mit sich. Es entsteht auf diese Weise durch Zusammenschreiben aller Themen ein klarer Überblick über die in der Darstellung bevorzugten Monumente. Ein Katalog, der nun die einzelnen Abbildungen der Bauten mit Angabe des Künstlers und der jeweiligen Serie vorstellen würde, böte sicher für die archäologische und kunsthistorische Forschung interessantes Material. Es wurde aber wegen der globaleren Fragestellung und auch wegen neuer technischer Möglichkeiten davon Abstand genommen. Die Einspeicherung in einen Computer wäre hier wohl angebrachter.

Herausgearbeitet werden bei den Serien statt dessen die durchgehenden Tendenzen und besonders auffallende Abweichungen, jeweils mit einer kurzen Gegenüberstellung der wesentlichen gebauten Architektur oder vorgenommenen wichtiger Ausgrabungen.

1) Antike Architektur

Nachdem auf die Wiedergabe der antiken Architektur bei Piranesi und Merigot (Beispiel für die Situation um die Jahrhundertwende) schon ausführlicher eingegangen worden ist, soll im Folgenden besonders die Darstellung antiker Monumente seit Beginn des 19. Jh. behandelt werden. Exkurse beleuchten hier die Bedeutung der Archäologie für Rom in dieser Epoche.

Im 18. Jh. waren an verschiedenen Orten in Rom Ausgrabungen antiker Bauten erfolgt. Den jeweils meist privaten

Initiativen fehlte aber ein übergeordnetes Konzept. Ähnlich sieht es im Bereich der Publizierungen aus, wo aus dem 18. Jh. eine Reihe qualitätvoller Einzeluntersuchungen vorzuweisen sind, jedoch eine auf Vollständigkeit abzielende Erfassung aller antiken Monumente auf der Basis einer wissenschaftlich orientierten Bestandsaufnahme beginnt erst im 19. Jh.

Die Initiative zu systematischen Ausgrabungen ging von den Franzosen aus, die seit 1809 Rom zum zweiten Mal besetzt hatten und diesmal die Stadt dem französischen Imperium als zweite Hauptstadt einverleibten.¹⁾ Mit ihren Ausgrabungen auf dem Forum, die das ehemalige politische und wirtschaftliche Zentrum der antiken Römer wieder soweit wie möglich erfahrbar machen sollten, planten die Franzosen eine riesige Parkanlage, den Südpark oder "Jardin du Capitole". Ein Großteil Roms sollte nach der Grundstruktur dieses Planes zu einer überdimensionalen Museumszone erklärt werden.

"La tentata consacrazione della città come luogo della memoria archeologica dell' età imperiale in parallelo con Parigi, luogo dell' attuale e reale potere dell' imperatore, si fonda sulla volontà di stabilire un ideale continuità che consenta la giustificazione storica di una politica di potenza."²⁾

Eine der wichtigsten Ausgrabungen auf dem Forum, die bis zum Abzug der Franzosen abgeschlossen war, dürfte wohl die Freilegung der drei Säulen des Vespasianstempels sein, die gleichzeitig auch das Tabularium wieder zum Vorschein brachte. Tournon führt in seinem Rechenschaftsbericht "Etudes statistiques" zwei Abbildungen an, die die Situation 1809 vor den Arbeiten und 1813 nach Abschluß der Freilegung wiedergeben, um auf diese Weise die Leistung der Franzosen zu verdeutlichen.³⁾

Typisch für die Umstrukturierung des Forums ist auch die Demontage des Brunnenbeckens vor dem Castor- und Polluxtempel um 1810, der bis dahin dem auf dem Campo Vaccino - der seinen Namen zu Recht trug - weidenden Vieh zur Tränke gedient hatte. Als beliebtes Motiv ist er auf vielen Ansichten des 18. Jh. abgebildet (vgl. z.B. Piranesi und Tischbein).⁴⁾

Zu einer völligen Veränderung der Szene, so wie es von den Franzosen intendiert war, kam es aber durch den Zusammenbruch des Imperiums nicht.

Pius VII. brach nach seiner Rückkehr nach Rom zunächst die Ausgrabungen ab, ja er ließ sogar wohl aus reiner Opposition gegenüber den Franzosen Ausgrabungsstellen wieder zuschütten. Die Initiative ging wieder in private Hände über, wie z.B. bei der Freilegung der Colonna di Foca, die von der Herzogin von Devonshire bezahlt wurde und bei der Ausgrabung des Clivo Capitolino, die der Herzog von Funchal bestritt.

Doch schon zu Beginn der zwanziger Jahre erkannte der Papst, wie sehr eine Beschäftigung mit den antiken Monumenten im Interesse der Stadt stand. Und damit begann eine Periode der Unterstützung der Ausgrabungen und archäologischen Wissenschaft, die bis zum Ende der päpstlichen Macht über Rom andauerte. Aus der Vielzahl der Maßnahmen seien nur die Sicherung von gefährdeten Mauern des Colosseum um 1820 genannt, und ab 1831 die Freilegung des Antoninus- und Faustina-Tempels und der Basilica Julia, ebenso wie die Entdeckung des Eurysaces-Grabmals und die Untersuchung des Mars-Ulitor-Tempels.

Zur Sicherung und Erfassung der Monumente trat als nächster Schritt die Sorge um aufgefundene Skulpturen. Sie wurden nicht mehr wie im vorigen Jahrhundert zum größten Teil an reiche Reisende verkauft, sondern erhielten eigene

Museen, wie die beiden Unterabteilungen des Vatikanischen Museums "Museo Etrusco" und "Museo Gregoriano Egizio" und die Neugründung "Museo Gregoriano Lateranense". Als weiterer Schritt erfolgte dann die Förderung der Forschung durch die Schaffung der "Romana Accademia Pontificia di Storia e Archeologia". All dies war Teil eines Konzeptes, Rom seinen ersten Platz im Bereich der Archäologie zu erhalten.

War es das Bestreben Napoleons gewesen, Rom als Abbild ehemaliger Größe in Form eines riesigen Museums der neuen Weltstadt Paris gegenüberzustellen und hierdurch die Macht der französischen Metropole zu steigern (man denke nur an die vielen Bauten aus der römischen Tradition wie den Arc de Triomphe), so verfolgte der Papst ähnliche Ziele. Auch er versuchte sich als Erbe des antiken Roms zu sehen, auf dem das Papsttum aufgebaut habe. Tittoni zitiert den Titel einer Studie, der dies unterstreicht "della provvidenziale conticuta storica dal solco di Romolo all' Impero di Augusto e dall' Incarnazione di Christo alla Restaurazione".⁵⁾

Tittoni führt weiter den Brief eines Raoul Rochette an, der 1841 in Paris erschien, in dem recht gut das Verhältnis vom Papsttum zu den antiken Wissenschaften beschrieben wird "car la science a toujours été au nombre des moyens d'influence employés par la papauté pour regner sur l'intelligence des peuples; et c'est par ses musées, autant que par ses doctrines, que Rome se maintient à la tête de la civilisation."⁶⁾

Was hier recht positiv formuliert wird, erhält ein etwas anderes Gesicht, wenn man bedenkt, daß abgesehen von einer Reihe technischer Neuerungen die Archäologie das einzige Gebiet ist, auf dem sich Rom mit den anderen europäischen Städten messen kann.

Alle anderen Bestrebungen, sei es eine größere politische Freiheit, freie Meinungsäußerung oder eine Änderung der verfahrenen wirtschaftlichen Situation, wurden durch die strengen restaurativen Maßnahmen der Päpste erstickt. So schreibt Giacomo Leopardi während eines Romaufenthaltes 1822 - 23 mit einem etwas kritischen Unterton an seinen Bruder "l'antiquaria messa da tutti in cima al saper umano, e considerata costantemente e universalmente come l' unico vero studio dell' uomo ..."7)

Es erschien wesentlich, diese eindeutige Hinwendung zur Archäologie und zum antiken Rom auch von Seiten der Verwaltung der Stadt darzulegen, die damit auf die Interessen der Reisenden reagiert. Bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes bietet so der Graphikmarkt, den Wünschen des kaufenden Publikums gemäß, fast nur Serien mit antiken Themen an.

Die Serien, ungefähr zwischen 20 und 50 Blätter umfassend, bringen in etwa die gleichen Monumente, die immer schon abgebildet wurden, und das sind neben einer größeren Übersicht über das Forum die wichtigsten Tempel dort und am Forum Boarium. Hinzu kommen Wiedergaben der Triumphbögen und Ehrensäulen wie einzelner Grabbauten und Thermenanlagen. Auch der Tempio Minerva Medica und das Pantheon wie das Colosseum zählen zu den beliebten Themen, wobei bei den beiden letzten Monumenten sich von den zwanziger Jahren an häufig zwei Versionen finden, ähnlich wie bei Piranesi, der verschiedenste Fassungen der bedeutendsten Bauten angeboten hatte. Dies sind meist Innen- und Außenansichten, aber es finden sich in einzelnen Serien sogar 3 (vgl. z.B. Wightwick 1827) bis 4 Versionen (vgl. Balzer 1831).

Die mehrfache Behandlung bedeutet hier indessen meist nicht - wie man denken könnte - eine Vertiefung der Darstellung mit dem Ziel, die Objekte noch besser zu erfassen.

sen, sondern richtet sich nach dem immer niedriger werdenden Anspruch der Reisenden. Sie bringen nicht mehr viel Vorbildung mit, und es ist wohl weniger die besondere Faszination gegenüber diesen beiden Monumenten, so wie sie zu Beginn des Jh. gegeben war, die zu der häufigen Abbildung führte. Hier zeichnet sich u.E. die Entwicklung ab, die Fusco so sehr interessant in ihrem Aufsatz über Stereotypen in der visuellen Kommunikation behandelt: bei der großen Vielzahl von antiken Monumenten entsteht das Verlangen nach einem leicht zu erkennenden vertrauten Fixpunkt.⁸⁾

Dem hohen Qualitätsmaßstab, den Piranesi bei der Antikenwiedergabe gesetzt hatte, versuchen nur relativ wenige Künstler nachzustreben, wie Rossini, der seine Blätter mit viel Sorgfalt und Genauigkeit gegenüber dem Detail erstellt. Die meisten in Rom ansässigen Künstler bemühen sich zwar um Aktualität bei den ausgegrabenen Objekten, jedoch wendet z.B. niemand - abgesehen von den Architekten Fossati und Canina - Vermessungen u.ä. an.

Hingewiesen sei noch einmal darauf, wie gleichgültig die Künstler aus England, Deutschland und Frankreich, abgesehen von Benoist, gegenüber einer Berücksichtigung von Ausgrabungen auf ihren Abbildungen sind und entweder die alten Ansichten wiederaufnehmen oder Landschaftsgartenatmosphäre darstellen.

Hierbei ist allerdings auch zu bedenken, daß sich trotz vieler Ausgrabungen das Bild der antiken Monumente doch noch nicht so durchgreifend geändert hatte und z.B. das Forum noch nicht den Anblick der 80-er Jahre bot.

Vergleicht man die alten Fotografien von 1850, so zeigen sich zwar größere freigelegte Zonen auf tieferem Niveau, aber es finden sich gleichzeitig auch noch eine ganze Reihe stehengebliebener Häuser, die später abgerissen wurden, und die Karren und Kühe, die dem Campo Vaccino seinen Namen gegeben hatten.

2. Mittelalterliche Architektur

In drei Schritten soll im Folgenden auf die Wiedergabe mittelalterlicher Baustruktur eingegangen werden. Zuerst werden die Abbildungen von bedeutenderen säkularen Bauten, dann von Kirchen und zum Schluß von einfacher Nutz- und Wohnarchitektur behandelt.

Der Bestand an repräsentativen sakulären Gebäuden aus den Mittelalter in Rom ist sehr gering. Kurz sei die Situation skizziert, um die Lage besser veranschaulichen zu können. Die nach der Mitte des 1. Jahrtausends auf eine kleine Zahl an Einwohnern zusammengeschrumpfte Stadt war immer wieder Plünderungen ausgesetzt gewesen und wurde über lange Perioden von miteinander rivalisierenden Adelsfamilien beherrscht, die sich unter Einsetzung aller Mittel aufs schärfste bekämpften. Repräsentative Verwaltungsbauten konnten aus diesen Gründen nicht erstellt werden, und Wohnarchitektur, die diese mächtigen Familien erbaute, wurde allein auf Verteidigungsaspekte ausgerichtet. Hohe gesicherte Wohntürme boten sich hierfür an. Einige Familien errichteten auch ihre Wohnsitze auf und in antike Monumente, wie z.B. die Orsini das Marcellustheater benutzten und die Frangipani den Titusbogen in eine Befestigungsanlage mit einbezogen.

Vasi weist in seiner Ansicht von der Piazza Montanara, wo das Marcellustheater abgebildet ist, zwar auf die dort wohnenden Orsini hin, die Wohntürme erscheinen aber kaum in Abbildungen. Als einziger findet sich der Torre delle Milizie, der mächtigste aller Wohntürme, häufiger bei größeren Überblicken abgebildet, nicht aber als Hauptgegenstand eines Blattes. Seine exponierte Lage in erhöhter Position beim Trajansforum, ein häufig von den Reisenden besuchter Bereich, ist hierfür der Grund.

Fünf der fast 20 hohen Türme (nach Nolli), die aber auch noch in anderen Gebieten Roms das Stadtbild mit bestimmten, bringt allein Uggeri in einer seiner Serien der "Journées pittoresques", hierbei die Bauten allerdings nicht dem Mittelalter, sondern der Renaissance zuordnend.¹⁾

Zwar ist ein Großteil der immer wieder abgebildeten römischen Kirchen frühchristlichen und mittelalterlichen Ursprungs, doch die Umkleidung der meisten mit Barockfassaden und Barockinneneinrichtungen läßt, was die Ansichten betrifft, häufig keine Zuordnung zu mittelalterlicher Baustruktur mehr zu.

Unter der großen Zahl der von Vasi in vier Serien behandelten Kirchen sind, wegen des zu Grunde liegenden theologisch motivierten Programmes, in erster Linie frühchristliche und mittelalterliche Bauten vertreten. Bei dieser Menge finden sich auch eine ganze Reihe von Kirchen, wo sich die mittelalterliche Struktur der Anlage und die Fassade noch weitgehend erhalten haben. Es würde zu weit führen, nun die einzelnen Kirchen zu benennen. Nur einige Beispiele seien herausgegriffen wie S. Clemente, S. Sabina und S. Giovanni e Paolo, die auch später eine wichtigere Rolle spielen. Abb. 58 In den folgenden Serien des 18. Jh., die eine wesentlich geringere Zahl an Ansichten bringen, fallen die ihren mittelalterlichen Charakter bewahrt habenden Kirchen weitgehend weg. Bei einer Gesamtzahl von 17 Kirchenansichten in der Serie, wie z.B. bei Barbault, sind 10 Abbildungen den Basiliken gewidmet und die übrigen sieben neueren Bauten.

Nach der Jahrhundertwende erst finden sich Abbildungen dieser Kirchen wieder, und zwar bei Bourgeois 1805 S. Giovanni e Paolo zweimal, und je einmal S. Sabina und S. Clemente. Abb. 59 Ebenso bringt Koch in seiner Serie Kirchenbauten, die ihren mittelalterlichen Charakter noch bewahrt haben, wie S. Vitale, S. Giorgio in Velabro und ebenfalls

S. Giovanni e Paolo. Abb. 60²⁾ Obwohl kein vollständiger Überblick über die Serie von Bourgeois möglich ist, läßt sich doch aus dem vorhandenen Material in etwa ersehen, daß der Franzose wie auch Koch diese Kirchen abbilden unter weitgehender Auslassung von in der religiösen Hierarchie wesentlich wichtigeren Barockkirchen.

Das Interesse an neuen Motiven kommt hier wohl zusammen mit einer Abneigung gegenüber barocker Architektur, die nach der Jahrhundertwende einsetzte. Unter den vielen Bleistiftskizzen, die Ingres um 1810 verfertigte, finden sich ebenfalls kaum Barockkirchen, sondern Bauten wie S. Alessio und S. Sabina. Die Hinwendung zu diesen einfachen Kirchengebäuden war auch bei den Nazarenern mit ihrer radikalen Ablehnung des barocken Formengutes erfolgt, die sich seit 1810 in S. Isidoro zusammengefunden hatten.

In den folgenden Serien finden sich aber dann weniger mittelalterliche Kirchen, abgesehen von S. Giovanni e Paolo, das wohl wegen seiner malerischen Lage auf dem Celio nahe bei der Haupttouristenattraktion, dem Colosseum, ein besonderes Interesse genoß. Pinelli, der sehr geschickt jeweils den Geschmack seiner Zeit auszuloten weiß, bringt in seiner kleinen Ansichtenserie, die 1827 in London erschien, sogar zwei Abbildungen der Kirche.

Ebenfalls in einer englischen Serie werden 1848 bei Vivian noch einmal einige mittelalterliche Kirchen gebracht, neben S. Giovanni e Paolo, SS. Quattro Coronati und S. Bonaventura.

Bei diesen Abbildungen fällt wieder auf, daß ebenso wie bei Koch und Bourgeois es weniger um die genaue Wiedergabe der Kirche geht, als um eine Schilderung der Lage der Bauten außerhalb der eng besiedelten Gebiete, wobei die Nähe der großen Ruinen z.T. stark betont wird (vgl. Vivian, "From the gardens of S. Giovanni e Paolo"). Abb. 61 Für

einen solchen Zweck hätten auch barocke Bauten, wie z.B. die an der Stadtmauer liegenden Basiliken San Giovanni in Laterano und S. Pietro benutzt werden können.

Es reizte aber wohl, bei der Darstellung der mittelalterlichen Kirchen, abgesehen von der Ablehnung des Barock, die relativ kleinen einfachen Bauten in ihrer großartigen Ruinenumgebung darzustellen.

Vergleicht man z.B. Vasis Version von S. Giovanne e Paolo mit Kochs und Bourgeois' Abbildung des gleichen Themas und Vivians "From the gardens of S. Giovanni e Paolo", so zeigt sich, wie sehr die Kirchen bei den letzten drei Künstlern jeweils aus der Distanz gesehen sind. Nicht der Blick auf die Fassade, der einer alten Tradition der Kirchendarstellung entspricht, ist hier gegeben, sondern - abgesehen von einer Ausnahme, und zwar einer zweiten Fassung von Bourgeois von S. Giovanni e Paolo - auch kein Überblick aus der Distanz, mit der Absicht die Struktur der Anlage zu verdeutlichen.

Die Wiedergaben mittelalterlicher Kirchen seit der Jahrhundertwende vermitteln also kaum eine genauere Vorstellung von mittelalterlicher Architektur, sondern dienen eher als geeignete ergänzende Motive in den wenigen Serien, wo sie abgebildet werden. Es ist sicher kein Zufall, daß es sich hierbei jeweils um Serien handelt, in denen die Wiedergabe der Landschaft eine wesentliche Rolle spielt.

Ergänzend sei zu den Abbildungen von Kirchen noch Rossinis "Scenografia degli interni delle più belle chiese e basiliche di Roma" von 1843 erwähnt, wo S. Clemente, S. Sabina und andere sehr frühe Kirchen wiedergegeben werden. Es liegen hier aber immer nur die Ansichten der barockisierten Innenausstattungen vor.

Das Bestreben der Vedutisten, dem Hauptthema jeweils möglichst viel Raum auf dem Blatt zu geben und die Umgebung auszuschalten, hatte ebenso wie die Tendenz, jeweils repräsentative Ausschnitte aus der Stadt abzubilden, dazu geführt, daß mittelalterliche einfache Bebauung nicht abgebildet wurde. Und doch muß das Bild von Rom in einer durch die vielen Eingriffe heute kaum noch nachzuvollziehenden Form durch mittelalterliche Strukturen geprägt worden sein.³⁾

Da jedoch alle großen europäischen Städte mittelalterliche Kerne aufzuweisen hatten und verwinkelte Gassen wie hochaufragende Geschlechtertürme nichts Unbekanntes waren, wurde diese Seite von Rom völlig von den Verfertigern von Ansichtenserien ignoriert. Als abbildenswert wurde nur angesehen, was Rom von den anderen Städten unterschied, und hierbei dann jeweils noch die Höhepunkte der Architektur oder das, was sich durch die Entwicklung als besonders beliebt herausgestellt hatte.

Da die ersten Photographen ihre Apparate genauso ausrichteten, wie die Vedutisten ihre Ansichten erstellt hatten und akkurat die gleichen Gegenstände auf die gleiche Weise abzubilden versuchten, kam auch von dieser Seite keine Änderung.

Die große Wende trat erst ein, und das auch erst nach längerer Anlaufzeit, als dieser Baubestand vom Abbruch bedroht war. Es ist typisch für die in der öffentlichen Meinung sehr abschätzend und negativ beurteilten einfacheren Wohnbauten mittelalterlicher und zeitlich etwas späterer Herkunft, daß die Initiative zur systematischen Erfassung dieser Gebäude von einer Einzelperson ausging, die nicht nach einem Auftrag handelte, sondern selbst die Idee entwickelte.

Roesler-Franz, der erst als Dreißigjähriger sich zur Aquarellmalerei entschlossen hatte, begann zunächst zu Anfang

der achtziger Jahre mit der Verfertigung von Tiberansichten, da die Begradigung des Flusses anstand.⁴⁾

Roms Ernennung zur Hauptstadt des neu gegründeten italienischen Königreiches zog nach dem Willen der Regierenden eine grundlegende Erneuerung und Erweiterung nach sich, die neben dem Durchbrechen neuer Verkehrsachsen durch alte Wohngebiete auch die vollständige Auflösung und Sanierung einiger Zonen mit sich brachte. Mit am stärksten betroffen war das Ghetto, das ehemalige Judenviertel, und Trastevere.

Durch die Fotografien, die Roesler-Franz aus Zeitgründen verfertigte - der nächste Bagger wartete schon - und die wohl auch als darstellerische Hilfe notwendig waren, sowie durch seine Aquarelle ist allein Material vorhanden von so typischen Gebieten von Rom, wie dem Ghetto und Trastevere, bevor sie weitgehend verändert wurden.

Es liegt hier, wie schon oben gesagt, keine druckgraphische Serie vor, sondern, wenn auch wohl häufiger wiederholt, Aquarelle. Der Abnehmerkreis wurde dadurch notwendig sehr klein gehalten. Auf größeres Interesse stieß Roesler-Franz zunächst bei den Engländern, an die er viel verkaufte, und besonders bei Gregorovius, dem deutschen Mittelalterforscher in Rom, der den Künstler nach Kräften zu fördern suchte. Zwei Gründe prädestinierten Gregorovius für sein Engagement. Einmal war er durch die Arbeit an seiner Geschichte Roms im Mittelalter besonders informiert über diese Epoche und konnte den mittelalterlichen Bestand gut einschätzen. Zugleich brachte wohl Gregorovius' Rolle als eines Von-Außen-Kommenden ihm eine größere Sensibilität für Veränderungen.

Zwar wird von den Aquarellen des Roesler-Franz immer als Serien gesprochen, aber es gibt doch, abgesehen von groben Einteilungen, wie z.B. bei der ersten Folge, die dem Tiber gewidmet war und aus 18 Blättern bestand, keine festen

Gruppierungen, was mit daran liegt, daß die Blätter, die auch auf der Vorderseite nicht mit einem Untertitel versehen sind, keine Numerierung tragen. Es ist auch nicht bekannt, inwieweit der Bestand in Rom mit Blättern aus englischem Besitz ergänzt werden könnte. So soll nur allgemein über die ja auch außerhalb des behandelten Zeitabschnittes liegenden Blätter gesprochen werden.

Drei Abbildungen wurden ausgewählt, die recht gut die Auswahl von mittelalterlichen Motiven von Rösler-Franz wiedergeben. Zu den dem Tiber gewidmeten Ansichten zählt die Darstellung des Turmes an der Tiberinsel. Abb. 62 Hier zeigt sich, wie Rösler-Franz auch sehr einfachen Bauformen Aufmerksamkeit schenkt und sie sorgfältig dokumentierend mit ihren Zerstörungen festhält. Viele Abbildungen widmete der Maler Straßen und einfachen Innenhöfen, beides Themen, die in den Ansichtenserien, die auf spektakuläre Bauten hin angelegt waren, nicht zu finden sind.

Der Portico d' Ottavia gehört zwar zu den beliebten Themen, aber auf diese Weise mit dem Straßendurchblick, der deutlich die weit übergezogenen Fachwerkkonstruktionen freigibt, war er noch nie zu sehen. Abb. 63 Ein Innenhof im Ghetto, der wohl kaum genauer zu lokalisieren ist, bringt eine Reihe von einzelnen Schmuckformen, wie die gotischen Dreipaßfenster und den schön gehauenen Türstock. Abb. 64 Beides hätte Rösler-Franz auch in einem kleineren Ausschnitt bringen können, aber er wählte den weiteren Blick mit der Absicht, über die bedeutende Einzelstruktur hinaus ein Ensemble von vielen ganz unterschiedlichen Formen zu bringen. So finden sich hier das große Tor zur Straße, die ganz schief getretene Steintreppe und die recht mitgenommenen Häuserfassaden mit ihren großen Toren und ihren schlichten Fenstern auf einem z.T. aufgerissenen und mit Pfützen bedeckten Pflaster.

Dem Eindruck von sehr gut gehaltenen gepflegten Bauten, der bis dahin immer von den Vedutisten angestrebt worden war,

setzt Rösler-Franz zum ersten Mal mit seinen Ansichten eine ästhetische Auffassung entgegen, die den Gebrauch und die Abnützung aller Objekte bis zur Zerstörung, wie bei dem Loch in der Mauer im ersten Stock, zeigt. Dieses neue Verständnis von Ästhetik war sicher durch den Siegeszug der Fotografie mitbestimmt worden, die ja alles ohne Beschönigung abbildete.

Rösler-Franz erreichte mit seinen Abbildungen keine größeren Erfolge, sieht man einmal vom Erwerb der Tiberserie durch die Stadt Rom, dem Geschenk von 6 Aquarellen, die die italienische Königin dem Prinz von Neapel überreichte, und den interessierten Engländern ab. Erst nach seinem Tode wurde im Jahre 1908 die gesamte Menge der Aquarelle von der Stadt Rom erworben.

Was gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgelehnt wurde - die Abbildung von weniger bedeutenden in schlechtem Zustand befindlichen Bauten mit abbröckelnden Fassaden in Straßen mit löcherigem Pflaster - stellt heute den großen Verkaufsschlager von gemalten Ansichten dar. Es mag vielleicht auch auf dem geschickten Großvertrieb von Postkarten von Rösler-Franz beruhen, aber seine immer viel tätiges, buntes Volk präsentierenden Ansichten scheinen insbesondere dem Geschmack der Fremden entgegen zu kommen.

3. Barockarchitektur

In diesem Kapitel wird etwas global die Wiedergabe der Architektur in den Ansichtenserien zusammengefaßt, die vom 16. Jh. bis zur Mitte des 18. Jh. in Rom entstanden.

Die ersten graphischen Serien zum barocken Rom beginnen um die Mitte des 17. Jh. und finden ihren Abschluß in der größten Zusammenstellung von Ansichten des päpstlichen Roms der Neuzeit bei Vasi zu Anfang des in der Arbeit behandelten Zeitraumes. Bis zur Mitte des 18. Jh. waren alle großen Bauaufgaben abgeschlossen worden, wie die Errichtung der Spanischen Treppe, die Anlage der Fontana di Trevi, die Gestaltung der Piazza S. Ignazio und die neuen Fassaden der großen Basiliken S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano. Größere stadtplanerische Entwicklungen folgten bis zum 19. Jh. nicht mehr.

So entsteht Vasis Serie genau zu einem Zeitpunkt, wo gerade noch Reste der ehemaligen Bauaktivität zu spüren sind und zugleich schon ein vollständiger Überblick über das Geschaffene besteht. Es ist bestimmt kein Zufall, sondern liegt an der spezifischen Situation dieser Umbruchsphase, daß 1748, ein Jahr, nachdem Vasi seine erste Serie veröffentlicht hatte, Nolli seinen großen Stadtplan herausbrachte, der die Stadt auf ganz neue Weise bis in die Details abbildet und somit kartographisch erfahrbar macht.⁵⁾ Auf die langen Vorarbeiten mit systematischen Vermessungen und die Schwierigkeiten beim Verkauf, da der Plan dem Publikum mit seiner Systematik zu ungewohnt, zu modern war, kann nur kurz hingewiesen werden. Interessant ist im Zusammenhang mit den Ansichten die Wiedergabe von Grundrissen bei allen besonders wichtigen Bauten, womit Nolli einen Bedeutungsmaßstab setzt und die Bezifferung und Auflistung aller benennbaren architektonischen Bestandteile der Stadt bringt.

Um den Umfang von Nollis Erhebung zu verdeutlichen, seien einige Zahlenbeispiele angeführt. So umfaßt die Liste der Kirchen (eingeschlossen Klosterkirchen, nicht aber Kapellen) über 300 Bauten. Ebenso finden sich etwa 300 Paläste, über 110 Plätze, über 150 Straßen und 140 "Vicoli", ohne viele spezialisiertere Bauaufgaben zu nennen. Insgesamt kommt Nolli auf 1320 Benennungen.

Gegenüber dieser großen Zahl, von der allerdings die antiken Bauten mit mehr als 100 abgerechnet werden müssen, erscheint die auf 200 begrenzte Anzahl der Ansichten Vasis zum modernen Rom, jeweils die mittelalterlichen Bauten eingerechnet, als kleiner Ausschnitt.

Vasi hatte, um einer gewissen Systematik treu zu bleiben, die Anzahl der in den Serien abgebildeten Bauten jeweils auf 20 begrenzt, was dann zu etwa 40 Haupt- und Pfarrkirchen - die 40 Klosterkirchen nicht mitgerechnet - 20 Plätzen, 20 Palästen und 20 Villen führt, wenn man die Bauaufgaben betrachtet, die im Folgenden näher untersucht werden sollen.

Vasis strenge Ausrichtung der Kirchen nach religionshistorischen Aspekten und kirchlichen Nutzungszusammenhängen macht den Überblick über die Abbildung bedeutender barocker Kirchen etwas schwer. Es bleibt Vasi, bei der Konzentration auf die alten traditionsreichen Kirchen und der Klosterkirchen, wie der Limitierung auf etwas über 80 Kirchen (auch die vorletzte Serie über die Schulen, Hospize etc. enthält Kirchen), nicht viel Platz für eine ganze Reihe wichtiger barocker Kirchenbauten.

Zur Veranschaulichung seien einige Beispiele herausgegriffen. So findet sich der Bau, der die wohl größte Nachahmung unter allen römischen Kirchen erfahren hat, Il Gesù, erst in der siebten Serie, d.h. der dritten Kirchenserie, wo die Convente behandelt werden, und zwar als einer der

letzten. S. Ignazio ist eingeschoben in der vorletzten Serie, an einer Stelle, wo die Kirche eigentlich gar nicht auftauchen dürfte, da dort nur die Collegien, Ospizien usw. behandelt werden. Die geistige und räumliche Nähe zum Collegio Romano führt hier aber zu einer gemeinsamen Abbildung.

Um San Carlo al Corso darzustellen, setzt Vasi den Bau einfach abschließend als letzten unter die Männerkonvente, obwohl die Kirche nicht dazu zählt. So epochemachende Bauten, wie San Andrea al Quirinale und S. Carlo alle Quattro Fontane, die Specchi extra noch ergänzend der Serie von Falda hinzugefügt hatte, fehlen ganz.

Es sind bei Vasi sicher keine stilistischen Gründe, die ihn zur Auslassung dieser wichtigen Barockneubauten veranlaßten, sondern allein räumliche Probleme bei einem auf Tradition ausgerichteten Kirchenkonzept.

Die Möglichkeit, Kirchenbauten in Ansichten abzubilden, die unter einem anderen Hauptthema stehen, aber in räumlicher Nähe zum Gegenstand sich befinden und dort auch mit Hilfe des Bezifferungssystems benannt werden könnten, führt dann doch, wenn auch weniger systematisch, zu einem größeren Überblick über den barocken Kirchenbau. Als Beispiel sei die Wiedergabe von S. Agnese genannt, die unter der Abbildung der Piazza Navona bei den Plätzen auftaucht.

Die relativ große Zahl an Plätzen gab Vasi Raum, alle größeren Platzanlagen vorzustellen, wie Piazza S. Pietro, Piazza Navona, Piazza S. Giovanni in Laterano. Piazza del Popolo und die kleineren, wie Piazza Colonna, Piazza della Rotonda und die Piazza di Spagna. Die interessante Anlage der gerade erst fertig gewordenen Piazza S. Ignazio ist allerdings nicht zu finden, wie sie auch in keiner weiteren Serie abgebildet worden ist. Ob dieser Platz wohl nicht spektakulär genug war, nicht ausreichend alt, wie eine

Reihe von traditionellen Plätzen, die Vasi bringt, wie z.B. der Campo di Fiori? Vielleicht stand einer Abbildung auch die Unmöglichkeit im Wege, den Platz mit dem Etikett einer typisch römischen Platzanlage zu versehen, denn hier fehlt der zentrierende Obelisk oder die prächtige Brunnenanlage.

Es würde zu weit führen, die Paläste und Villen genauer zu behandeln, u.a. auch da beide Bauaufgaben in den späteren Romserien weitgehend wegfallen. Die gleiche Zahl von je 20 Abbildungen bringt natürlich für die Villen die Möglichkeit, ein relativ breites Spektrum wiederzugeben, wohingegen bei den Palästen, die in wesentlich größerer Zahl vorhanden sind, nur eine Auswahl der bedeutendsten Bauten möglich ist. So fügt Vasi z.B. in die Villenthematik auch reine Gartenanlagen, wie den "Giardino Colonna" auf dem Quirinal, ein.

Hervorgehoben sei als einzige Villa die Villa Madama, die Vasi im Unterschied zu allen weiteren Abbildungen des gesamten Ansichtenwerkes zweimal darstellt, was die Bedeutung wiedergibt, die Raffaels Bau zu der Zeit genoß.

Piranesi greift in seinem wesentlich reduzierten Angebot fast überall auf vorher von Vasi behandelte Themen zurück. Mit dem immer wieder neuen Umformen von schon gestalteten Ansichten, wie auch durch seine großen Fähigkeiten im bildnerischen Gestalten kommt er hierbei zu Lösungen, die einen wesentlich besseren Überblick über größere barocke Anlagen erlauben. Als Beispiel sei Piranesis Gestaltung der Piazza di Spagna angeführt, die die großartige Treppeanlage miteinbezieht. Vasi hatte wohl u.a. aus darstellerischen Gründen ganz auf die Wiedergabe der Treppe verzichtet. Auf den gleichen Problemen beruht sicher auch der Verzicht Vasis auf eine Abbildung der Fontana di Trevi, die Piranesi ebenfalls zum ersten Mal vorstellt und zwar in zwei Versionen.

Wie bei den antiken Monumenten läßt sich aus den immer wiederholten Bauten eine Art Bestsellerliste zustammenstellen, die im Bereich der modernen Kirchenarchitektur angeführt wird von S. Pietro und S. Giovanni in Laterano, wobei hier natürlich die theologische Bedeutung zu den Abbildungen führte und kaum die ästhetische Forma.

Abgesehen von sechs- und fünffacher Bearbeitung dieser beiden Themen und Wiederholungen der zwei nicht ganz so bedeutenden Basiliken S. Maria Maggiore und S. Paolo fuori le mura bringt Piranesi doppelte Versionen nur noch von der Piazza di Monte Cavallo und der Piazza Navona. Hiermit zeigt sich neben den Basiliken die Beliebtheit der Brunnenanlage und der beiden Plätze, die auch in den späteren Serien bestehen bleiben wird.

Das bei Piranesi zu findende Angebot an barocker Architektur erlebt in den Serien des 18. Jh. zum größten Teil wieder Erweiterungen. Die nicht zu den Basiliken rechnenden barocken Kirchen werden abgebildet wie S. Ignazio und Il Gesu (Barbault, Montagu). Die Zahl der Paläste wird vergrößert (Barbault, Montagu, Pronti). Nur die Gruppe der dargestellten Plätze bleibt in etwa gleich. Auch für den Beginn des Jahrhunderts bringen die Serien, die sich an Vasis so beliebtem Ittinerario Istruttivo orientieren, wie Pronti, Cipriano und Rinaldi, weiter ein ausgewogenes den Barock als selbstverständliches Thema behandelndes Programm.

Bei einigen von Nicht-Italienern verfertigten Serien findet sich dann aber seit den neunziger Jahren eine weitgehende Ausklammerung des nichtantiken Rom und damit besonders des Barock. Der Grund hierfür liegt, neben dem ansteigenden Interesse an der Antike, an einer bewußten Ablehnung der "päpstlichen" Stadt, wie sich in einer Vielzahl von Aussagen nachweisen läßt. Ein großer Teil der Besucher begann neue Maßstäbe an die Stadt anzulegen und erwartete

die Lebensbedingungen zu finden, die sie von den eleganten Quartieren der großen modernen Städte wie Paris und besonders London gewöhnt waren.

Im Folgenden seien die wesentlichen Aussagen aus den zusammengestellten Lexika kurz angeführt.⁶⁾ Das negativste abschließende Gesamturteil kommt von einer englischen Enzyklopädie: "On the whole, modern Rome, notwithstanding the splendour of many edifices, can hardly be called a fine city."⁷⁾ Stehen auch die Engländer besonders kritisch dem modernen Rom gegenüber, so wird auch in deutschen und französischen Enzyklopädien manche Kritik an Architektur und Erhaltungszustand der Stadt laut. Zum Teil sind hierbei, wie es auch für die Reiseberichte und Guiden gilt, recht widersprüchliche Aussagen festzumachen.

So ist z.B. das Urteil über die Qualität der Plätze und Straßen geteilt. 1837 schreibt die Encyclopedia Britannica: "Rome has no squares and of the piazzas, the Piazza del Popolo, and that in front of St. Peter's are the only two that deserve notice" ... "The streets of Rome are narrow, crooked, badly lighted, and dirty."⁸⁾ Ähnliche Aussagen finden sich in deutschen Enzyklopädien von 1833 und 1849. Doch andererseits heben Meyer's Conversations-Lexikon und die Encyclopaedia Metropolitana als eine der Qualitäten der Stadt die Plätze hervor. Auch zu den Palästen liegen unterschiedliche Urteile vor, wobei einmal, und zwar bei den Engländern - als Beispiel sei die Encyclopaedia Metropolitana von 1845 genommen - die Funktionalität beurteilt wird: "Palace is a term of dubious import at Rome, many houses being dignified by the name which would not be tenanted by an English tradesman of the middling class. Even those justly denominated Palaces, and there are such, are seldom remarkable for their architecture, and are mostly disfigured by dirt, besides being deficient in Libraries, Music-rooms, Baths and other appendages of refinement and luxury."⁹⁾ Ein anderes Urteil findet sich

in der Encyclopédie des gens du monde von 1844, wo die Paläste an ihren ästhetischen Qualitäten gemessen werden:"
"Les palais (on en compte une centaine de remarquables), avec leurs galeries et leur architecture presque toujours noble et belle, occupent un rang important dans les devoirs des touristes et dans les jouissances de l'amant des arts."¹⁰⁾

Als einzige Bauaufgabe, die von allen Seiten noch Lob empfängt, ist die Villa, die ländliche Residenz der Römer zu nennen. Die Encyclopaedia Metropolitana schreibt: "The Roman villas display a decided superiority over the residences of similar nature in the rest of Europe. The taste of the Ancients seems in this particular to have been transmitted to their descendents. Their villas unite elegance with simplicity."¹¹⁾

Sehr angeprangert wird von allen Seiten der Schmutz in den Straßen. Meyers Conversations-Lexikon schreibt: "Im Allgemeinen sind die Straßen, den Corso ausgenommen, sehr schmutzig. Man wartet ruhig, bis sie der Regen reinigt oder trocknende Winde den Staub fortführen."¹²⁾ Es gibt auch eine Reihe von sehr anschaulichen Beschreibungen des Schmutzes, und wohl die deftigste aus der Encyclopaedia Metropolitana sei hier zitiert: "The Pantheon, (r.) the most beautiful and best preserved of all the monuments of ancient Rome, is sunk in the dirtiest part of the modern City. The square before it, the Piazza della Rotonda, is a vegetable market exhaling disgusting odours, and covered with filth and foul puddles. In this "obscene hole" stands the pre-eminently beautiful fabric of Agrippa."¹³⁾

Doch nicht nur der Schmutz wird verurteilt, immer wieder wird auch die bauliche Nähe von großen Monumenten zu vernachlässigten kleinen Bauten als sehr störend empfunden. Zitiert sei der Text zur Serie von Vivian 1848 zu Vicolo

Sterrato: "This small, empaved filthy lane, lined with neglected buildings, and broken walls supporting terraces and ilex hedges, ornamented with sculpture, forms a curious contrast of poverty and magnificence, but a contrast continually occurring within the walls and in the neighbourhood of Rome."

Da die Engländer mit ihrem negativen Urteil über die moderne Stadt die stärkste Gruppe darstellen, erstaunt es nicht, daß sich nur noch wenige Ansichten des barocken Rom und gar keine von deutschen und englischen Künstlern finden. Die Plätze wie die Paläste wurden, wie oben gezeigt, weitgehend abgelehnt, und die Kirchen, die zwar in The Penny Cyclopaedia als "one of principal attractions of modern Rome" bezeichnet werden, konnten von den Anglikanern letztlich nur noch als museale Objekte angesehen werden.¹⁴⁾

Die Unterschiede z.B. zwischen den Basiliken, den Klosterkirchen und den alten Titularkirchen zu erfassen, war den Nicht-Katholiken kaum möglich. Zu der u.a. auch durch die französische Revolution erfolgten minderen Einschätzung der katholischen Religion kommen aber zwei Momente hinzu, die ebenfalls das Desinteresse an den Plätzen und Palästen betreffen. Hierfür liegt einmal ein ästhetischer Grund vor: die Ablehnung des barocken Formengutes, wie sie sich sehr gut in der Encyclopedia Britannica an der Beurteilung der Brunnenanlagen zeigt. Hier kommt zwar eine Bewunderung gegenüber der Tatsache von so vielen Wasserspielen zum Ausdruck, aber der Stil wird sehr negativ gesehen. "Some of them are beautiful, but they are all, generally speaking, deficient in simplicity, and several of them, such as the renowned fountain of Trevi, are completely overloaded with mythological sculpture."¹⁵⁾ Zu diesen Geschmacksmomenten kommt zugleich bei dem Gros der Reisenden ein durch die veränderte soziale Struktur bedingtes viel geringeres Wissen um die Architekturgeschichte und die einzelnen Formen.

Mögen auch die Adeligen des 18. Jh. zum größten Teil über keine genauere Kenntnis um die Unterschiede z.B. zwischen Renaissance und Barock verfügt haben, so wurden doch gewisse Grundgedanken bei standesgemäßer Erziehung vermittelt. Auch die tägliche Konfrontation mit unter künstlerischen Ansprüchen gebauter Architektur in den Palästen führte zu einem gewissen Verständnis.

Dem neuen Publikum ist so z.B. ein Wissen um Nutzungszusammenhänge von Palastbauten völlig verstellt. So stellt der ganze Bereich der Heraldik, der für das Verständnis von vielen Bauten wichtig ist, ein völlig unbekanntes Gebiet dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Rückgang in der Schilderung von einzelnen wichtigen Formen, wie z.B. dem Wappen vor den Palästen, die Piranesi noch sehr deutlich abbildet, die aber wohl nicht nur aus künstlerischem Unvermögen in den späteren Ansichten wegfallen. Dies läßt sich z.B. feststellen an den späteren Wiedergaben des Palazzo Doria-Pamphili auf der Piazza Navona.

Kurz sei ein Überblick über die durchschnittlichen italienischen Serien gegeben, die noch einige Ansichten aus der barocken Stadt abbilden. Zu einer der vielen "Raccolta di Roma antica e moderna" benannten Serie gehören neben den obligatorischen sieben Basiliken einige Plätze, wie Piazza Colonna, Piazza S. Pietro, Piazza del Popolo und Piazza Navona. Mit dem Campidoglio, dem Quirinal und der Fontana di Trevi hört der Bestand an Wiedergaben vom modernen Rom dann aber in jedem Fall auf.

Nur etwa zehn Serien aus dem Gesamtbestand weichen vom Anfang des 19. Jh. bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes hiervon ab, nimmt man die wenigen Serien in der Tradition Vasis, die z.T. auch noch im 19. Jh. erscheinen, aus. Diesen wenigen Serien stehen etwa 60/70 Folgen von Ansichten gegenüber, die ausschließlich dem antiken Rom gewidmet sind

oder die oben zitierte Kurzform der modernen Bauten bringen.

Zu den Ausnahmen gehören zwei Serien von Uggeri, wo Gebäude der Renaissance und des Barock abgebildet sind. Sehr ausführlich mit ergänzenden Grundrissen und Aufrissen stellt Uggeri fast 40 Bauten, überwiegend Paläste, dar.

Rossini bringt drei Serien zum modernen Rom heraus, von denen "J monumenti più interessanti di Roma dal decimo secolo al secolo decimottavo" eher wie ein Zufallsprodukt erscheint, das vorwiegend nicht sehr gut gelungene Skizzen vereint. Ähnlich stellt sich die Serie von Simelli aus dem Jahre 1858 dar.

Die großartig "Scenografia di Roma moderna che comprende le più belle vedute delle principali strade, piazza e fontane di Roma" benannte Serie von Rossini aus dem Jahre 1843 - 50 umfaßt nur 15 Ansichten, hiervon aber zum ersten Mal 7 Straßen.

Allein Acquaroni bringt 1840 in seiner "Viaggio Pittresco" benannten Serie mit über 30 Ansichten einen etwas umfassenderen Überblick über das barocke Rom. Hier finden sich auch, wie schon bei Rossini, auf einigen Blättern von den großen Themen abweichende Abbildungen, wie fünf Ansichten von weniger bedeutenden Straßen, so z.B. der Via di Santi Quattro, und der Via di San Clemente. Dies bleiben aber auch die einzigen neu zum Repertoire hinzu kommenden Themen.

1870 greift Benoist in seiner an eine enzyklopädische Übersicht gemahnenden Serie wieder den traditionellen Abbildungszusammenhang aus dem 18. Jh. auf. Neben einer größeren Zahl an Kirchen finden sich auch eine Reihe von Palästen, Plätzen und drei Villen.

Auffällt beim abschließenden Überblick, daß die doch so positiv beurteilte Villa, abgesehen von der Villa Borghese, nicht als Beifügung in der Zusammenstellung von gemischten Bauaufgaben erscheint. Auch nur zwei Einzelserien sind der Villa gewidmet (Percier und Cacchiatelli).

4. Zeitgenössische Architektur und Stadtplanung (1750 - 1870)

a) allgemeine Situation

Noch deutlicher als die Architektur des Barock werden die Bauten, die seit der Mitte des 18. Jh. bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes entstanden, in den Ansichtenserien übergangen.¹⁶⁾ Es sind allerdings auch zum größten Teil nicht sehr bedeutende Bauwerke in dieser Periode errichtet worden. Für die Zeitspanne bis zum Ende des 18. Jh. läßt sich an Neubauten allein der Palazzo Braschi (begonnen 1780) und die Sakristei von St. Peter (begonnen 1784) anführen. Hinzu kommen einige stadtplanerische Maßnahmen, wie die Anlage der Piazza de Cavalieri di Malta, und die Errichtung von drei Obelisken, und zwar vor S. Trinità dei Monti, vor dem Quirinal und vor dem Palazzo Montecitorio. Hiervon übernehmen die Ansichtenserien allein die Wiedergabe der Umgestaltung der Piazza di Quirinale und des Raumes vor St. Trinità dei Monti, da der Papstpalast weiter zum Minimumbestand der abgebildeten barocken Stadt zählt und St. Trinità durch seine Nähe zum Fremdenviertel an der Spanischen Treppe häufiger abgebildet wird.

Neben ihren Ausgrabungen leiteten die Franzosen bei ihrer Besetzung von 1809 bis 1814 auch einige wichtige Baumaßnahmen in bezug auf das moderne Rom ein. Abgesehen von der Anlage des Friedhofes S. Lorenzo und den Arbeiten auf dem Pincio, auf die in einem gesonderten Kapitel zur Villa Borghese eingegangen wird, handelt es sich besonders um die Umgestaltung der Piazza del Popolo. Die Arbeiten an diesem Projekt waren noch nicht sehr weit vorgedrungen, als die Franzosen wieder Rom verlassen mußten. Die Ausführung blieb zwar bei Valadier, der auch schon unter den Franzosen gearbeitet hatte, aber die Anlage erfuhr unter der Dekade von Pius VII. noch entscheidende Veränderungen. Dieses Projekt, häufig kritisiert, (wie z.B. von Insolaro,

der Valadier vorwirft, nicht die rechte Verbindung zwischen Platz und Pincio erstellt zu haben) bleibt im Folgenden die einzige in einer ganzen Reihe von Serien wiederzufindende Baumaßnahme des 19. Jh.¹⁷⁾

Die Piazza del Popolo hatte schon immer eine wichtigere Rolle gespielt, da alle aus dem Norden kommenden Besucher hier die Stadt zum ersten Mal betraten, und fehlte in keiner Ansichtenserie. Um die veränderten Strukturen aufzuzeigen, wird jetzt allerdings der Platz von einem anderen Blickwinkel her dargestellt. So z.B. wird von den Zwillingskirchen aus S. Maria del Popolo mit der Auffahrt zum Pincio abgebildet (Acquaroni 1828, Moschetti 1840), oder der Blick geht von der Auffahrtrampe hinüber zu den Zwillingskirchen (Rossini 1828). Abb. 57

In dem Zeitraum bis 1870 entstehen eine Vielzahl von Neubauten und stadtplanerischen Veränderungen, die aber alle keine epochemachende Bedeutung haben. Da es allein eine einzige graphische Serie unter allen Serien des 19. Jh. ist, die eine Reihe dieser Gebäude vorstellt, soll die Situation nur kurz skizziert werden.¹⁸⁾

Nach dem Fehlschlag der 48-er Revolution hatten sich die restaurativen Tendenzen der päpstlichen Politik noch verschärft, und die fortschreitende Einigung Italiens isolierte den verbleibenden Rest des Kirchenstaates immer mehr. Auch wenn die ökonomische Situation der Stadt sich nicht änderte und weiter der Tourismus mit allen Begleiterscheinungen wichtigste Einnahmequelle blieb, so konnte sich Pio IX. doch nicht allen Errungenschaften des 19. Jh. verschließen. In den Bereich der Wiedergabe von diesen ganz neuen Bauaufgaben fällt ein Großteil der Abbildungen von Cacchiatelli.

Es sind fast alles Bauten, die durch den Bauwillen des Papstes entstanden sind und die charakteristisch sind für

die Entwicklung von neuen Verwaltungsstrukturen und neuen Versorgungsproblemen in den großen Städten. Hierzu gehören die Friedhofsanlagen am Rande der bebauten Zone genau so wie die öffentlich zugänglichen Museumsbauten und die Observatorien. Ebenso zählen dazu die ganzen Einrichtungen, die mit der Eisenbahn in Zusammenhang stehen, wie die Eisenbahnbrücken und Bahnhöfe. Als weitere technische Erungenschaften sind die Gasbeleuchtung der Stadt, die durch den Gasbehälter repräsentiert wird, und das Telegrafennetz anzuführen. All dies sind Themen, die für jede große Stadt im 19. Jh. sich nachweisen ließen und die außerdem in größerer Form und zeitlich früher an anderen Orten entstanden.

Schon im Artikel über Seriengestaltung wurde erwähnt, auf wie wenig Interesse die Folge von Cacchiarelli stieß und daß die Themen auch nicht in andere Serien Eingang fanden. Als einzige Neuerung und Nachweis für den Fortschritt der Stadt geht die Gasbeleuchtung in die Ansichtenserien ein. Benoist zeigt die Laternen deutlich auf dem Petersplatz, und die 1840, also vor Errichtung der Gasbeleuchtung, entstandene Serie von Moschetti wird durch Einzeichnen der Gaslaternen für die Edition von 1870 auf den neuesten Stand gebracht. Abb. 57

b) Villa Borghese

In den neunziger Jahren des 18. Jh. dringt mit der Wiedergabe der Villa Borghese und der Zone am Pincio ein Thema in die graphischen Serien ein, das bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes sich großer Beliebtheit erfreut.¹⁹⁾ Die ersten serienmäßigen Abbildungen finden sich lange vor den Umgestaltungen am Pincio durch die Franzosen.

Schon immer war es in Rom möglich gewesen, die Villen, d.h. die außerhalb der bewohnten Stadt in großen Parkanlagen liegenden Sommersitze des Adels, zu besuchen, wie Heilmann in einem Aufsatz zur Entstehungsgeschichte der Villa Borghese ausführt. Die Gruppe, die Zutritt hatte, beschreibt Heilmann mit "das Volk", was aber wohl doch eingeschränkt werden muß.²⁰⁾ Die bewachten und von Mauern umgebenen Parkanlagen waren sicher nur höhergestellten Bürgern und Reisenden zu bestimmten Zeiten zugänglich.

Warum aus der Vielzahl der Villenanlagen Dies und Reinhart für zwei Ansichten gerade die Villa Borghese auswählten, hängt wohl neben der zentralen Lage bei der Piazza del Popolo damit zusammen, daß ein großer Teil der Anlage um 1770 zu einem "englischen Garten" umgewandelt worden war. Von dem Engländer Moore war das sehr kostspielige Konzept zur Umformung der alten geometrischen Teile in einen Landschaftsgarten ausgegangen, der als Zentrum und Höhepunkt einen kleinen künstlichen See mit einem Tempel aufzuweisen hatte. Und diese neuen Bestandteile sind auch im Folgenden zwei sehr beliebte Motive, vor deren Hintergrund vornehme Gesellschaft lustwandelnd dargestellt wird.

Bei ihrer Okkupation von Rom 1809 planten die Franzosen nicht nur den sogenannten Südpark beim Forum, sondern es sollte zugleich ein Nordpark entstehen, der vom Pincio, also nah bei der Villa Borghese, bis zur Ponte Molle reichen sollte, ein dem Bois de Boulogne nachempfundenes Projekt. Begonnen wurde auf dem Pincio mit der Gestaltung einer Aussichtsterrasse, die zu einer Attraktion des Parkes werden sollte. Die Arbeiten wurden rasch vorangetrieben, da die Anlage zusammen mit der Umformung der Piazza del Popolo beim erwarteten Einzug Napoleons in die Stadt fertig sein sollte. Bis 1814 war das Projekt aber dann doch noch nicht fertiggestellt. Wie bei verschiedenen anderen Fällen setzte aber auch hier Papst Pius VII. nach einer Unterbrechung das begonnene Werk fort und vollendete die

Anlage auf dem Pincio mit der Aussichtsterrasse und einem öffentlichen Kaffeehaus, dem Casino Valadier, und einigen Spazierwegen. Der Plan des großen Nordparkes wurde hingegen natürlich fallengelassen.

Die Aussichtsterrasse stellte eine große Romattraktion des 19. Jh. dar, und das Gebiet wurde immer mehr aufgewertet, dadurch daß die Borghese ihren Park mit einer ganzen Reihe von weiteren Bauten zu schmücken versuchten. So kamen z.B. zu den riesigen neuen Portalen im Zuge des Historismus Nachbildungen ägyptischer Tempel. Die Borghese gestatteten hierbei weiter den freien Zugang zu ihrer Villa, und bald entwickelte sich diese Zone zur Flaniergegend der vornehmen Welt.

Nachdem Reinhart und Dies 1793 und 1794 zum ersten Mal zwei Motive aus der Villa Borghese dargestellt hatten, fanden sich bei den 320 Ansichten des Verlegers Franzetti gegen Ende des Jahrhunderts sogar sieben Themen der Villa. Abb. 65 Bei Pinellis Ansichtenserie sind es dann 5 von 18 Blättern, ähnlich wie bei Kuhbeil 4 von 12 Blättern, die die Villa Borghese abbilden. Im Jahre 1842 führt das Interesse an diesem Gebiet sogar zu einer eigenen Serie, die unter dem Titel "Vedute principali della Villa Borghese" mehr als 30 Lithographien bringt.

In allen weiteren Serien mit Ansichten vom modernen Rom ist dann auch jeweils die Villa Borghese oder der öffentliche Teil am Pincio mit abgebildet, allerdings nicht mehr in dieser Vielzahl.

Bei der Durchsicht der Abbildungen fällt auf, wie die vornehmen Damen und Herren, die seit den neunziger Jahren im Innenstadtbereich von Rom immer seltener auf den Ansichten anzutreffen waren, zunächst nur als ein Pärchen, aber dann in steigender Zahl in der Villa Borghese abgebildet werden. Eine größere Gruppe zeigt sich zum ersten Mal bei

Amici im Jahre 1839, wo vier vornehme Kutschen um die Fontana de' Cavalli Marini fahren, und außerdem noch zwei Reiter herangesprengt kommen. Abb. 66 Sieht man einmal von den belebten Marktszenen ab, die aber auch in erster Linie einfacheres Volk bringen, so findet sich in einigen Serien an verschiedenen Punkten der Villa Borghese die größte Ansammlung von Menschen, und zwar von anscheinend recht wohlgestellten Bürgern.

Am deutlichsten bringt dies Cottafavi zum Ausdruck in seiner Abbildung "Ingresso alla Villa Borghese", wo vier Kutschen bei einem unendlichen Gewirr von Menschen versuchen durch das hohe Eingangstor zu fahren. Abb. 67 Eine solche Menschenmenge und noch dazu in so vornehmer Gewandung - man beachte nur die Damen und Herren rechts und links im Vordergrund -, findet sich auf kaum einem anderen Blatt im 19. Jh. Cottafavi hat hier um des größeren Effektes willen sicher zum Mittel der Übertreibung gegriffen. Diese Darstellung ist aber zugleich wohl bezeichnend für die Beliebtheit von Pincio und Villa Borghese bei der "vornehmen Welt".

Für die zweite Hälfte des 18. Jh. wurde noch der Corso angeführt als der Ort, wo die römische Gesellschaft sich in ihren Kutschen sehen ließ. Zumindest aus den Ansichtenserien läßt sich Ähnliches, abgesehen von einer Abbildung Rossinis, nicht mehr entnehmen. Es zeigen sich im Ganzen recht wenige vornehme Paare auf den Ansichten der Innenstadt. Doch nicht nur die Flanierstrecke wurde aus dem bewohnten Teil der Stadt verlegt, kontinuierlich verlagerten sich immer mehr alle möglichen Aktivitäten und Vergnügungen, die früher auf den Plätzen stattfanden und das Bild der Stadt entschieden mitbestimmten, in den Bereich von Pincio und Villa Borghese.

Einige Beispiele seien hierfür angeführt. So bildet Pinelli 1831 in seiner letzten Costumiserie eine "festa al lago"

ab, wo eine größere Gruppe zusammengekommen ist. Im Jahre 1838 fand, wie Pergola anführt, in der Villa Borghese eine "lotteria per gli orfani della colera" statt und 1842 der vielbeachtete Aufstieg eines Ballons auf der im Pinciogebiet neu angelegten Piazza di Siena.²¹⁾ Im Jahre 1851 wird die "girandola", das große Feuerwerk, vom Castel Sant 'Angelo auf den Pincio oberhalb der Piazza del Popolo verlegt.²¹⁾ Technische Gründe werden hierfür angeführt, wie der bessere Blick hinauf zum Hügel.

Doch auch hier liegt wohl wieder primär die gleiche Strukturverschiebung vor. Welche Gründe dahinterstehen, läßt sich nur vermuten. Der Adel, der bis in das 18. Jh. alle möglichen Feste auf Plätzen vor seinen Palästen veranstaltet hatte, war verarmt durch die Invasionen und Revolutionen. Die jetzt veranstalteten Feste waren entweder vom Papst oder von Gruppen organisiert, die wohl die noch mit bestimmten Machtstrukturen verbundenen Plätze der Innenstadt nicht mehr benutzen wollten und statt dessen die Möglichkeiten der Pinciozone vorzogen. Zugleich entsprach dieses Gebiet als einziges von Rom den Anforderungen, die eine europäische städtische Gesellschaft an einen Vergnügungs- und Freizeitbereich stellte.

Die Encyclopedia Britannica schreibt: "The villa and garden of the Borghese, which are by far the most beautiful pleasure grounds at Rome, are open as a common drive to the whole metropolis."²³⁾ Meyers Conversations-Lexikon erwähnt das Gebiet mehrere Male und führt u.a. aus: "Die Villa Borghese aber vor der Porta Pinciana mit der entzückenden Aussicht über den größten Teil der Stadt und der Gegend bis Frascati und Tivoli übertrifft alle anderen Villen an Schönheit"²⁴⁾ und: "In der neueren Zeit wurde ein Theil des Monte Pincio, des alten Hügel der Gärten, zu einer öffentlichen Passegiata für Reiter und Fußgänger eingerichtet, die eine Aussicht darbietet, welche an malerischer Schönheit und geschichtlichem Interesse sich jeder andern an die Seite stellen läßt."²⁵⁾

C GEDANKEN ZU EINEM RESUMÉE

=====

Was an der Wiedergabe der Stadt Rom so besonders interessant ist, sind die vielen verschiedenen Formen der Darstellung, die im Laufe der Jahrhunderte sich finden, ohne daß die bauliche Realität sich entscheidend veränderte.

Hier liegt nicht nur eine zeitliche Aufeinanderfolge vor, sondern es konnten vielfach auch zum gleichen Zeitpunkt außerordentlich widerspruchsvolle Abbildungen von urbanistischen Situationen der Stadt entstehen. (18. Jh. Vasi, Piranesi) (19. Jh. Wightwick, Acquaroni)

Vergleicht man das Angebot auf dem Graphikmarkt anhand der Kataloge, so erwarteten dort den Käufer Abbildungsformen aus mehreren Jahrhunderten nebeneinander, die, typisch für die Rezeptionsweise, nicht nach den Künstlernamen geordnet waren, sondern nach Monumenten. Der Calcografia-Katalog von 1823 weist neben einem Blatt von Dupérac (16. Jh.) eine ganze Reihe an Serien von Falda (Mitte 17. Jh.), von Santi Bartoli (2. Hälfte 17. Jh.) und von Vasi auf, zu denen zeitgenössische Autoren wie Feoli und Balzar hinzukommen.

Wie war es möglich, daß in einer Graphikhandlung gleichzeitig so unterschiedliche Abbildungsweisen vor dem Käufer ausgebreitet werden konnten, der sich doch in der Stadt selbst befand, also jederzeit die Darstellungsweise am konkreten Objekt überprüfen konnte? Wie gestaltete sich das Verhältnis zur visuellen Realität in einer Epoche, die noch nicht die Überprüfbarkeit aller Darstellungen mit Hilfe der Photographie kannte?

Um diese Fragen eingehender zu beantworten, müßte noch weiteres Material - die Käufergruppen betreffend - zusammengetragen werden. Hier können nur einige Zusammenhänge kurz angerissen werden.

Aus dem 18. Jh. ist das große gegensätzliche Paar Vasi und Piranesi bekannt, die zur gleichen Zeit ihre Ansichten erstellten, wie ja auch schon im 17. Jh. Falda und Cruyl sehr unterschiedliche Fassungen fast im gleichen Jahr präsentierten. Die Frage stellt sich, ob im 19. Jh. die Pluralität der Darstellungsweise der Ansichtenserien zunimmt oder abnimmt.

In den zwanziger / dreißiger Jahren bietet sich ein recht vielfältiges Bild. Neben Piranesinachahmungen (Dubourg, Köhler) und Väsikopien (Schleich) fanden sich landschaftliche Momente berücksichtigende Ansichten (Agnaroni, Kuhbeil) und weitgehend die bauliche Realität beachtende Darstellungsformen (Wightwick). Abb. 153, Abb. 154, Abb. 155 Abb. 126 Weniger wechselnde Themenkreise sind hier die die Ursache für die unterschiedliche Darstellungsweise der Stadt als stilistische Momente.

Auch in den vierziger Jahren, als die Photographie schon im Vordringen ist, finden sich großartig aufgemachte Wiedergaben von Rom (Lindemann-Frommel), wobei die übersteigerte Darmatisierung von Stimmungselementen wohl ganz bewußt als Möglichkeiten der Lithographie gegenüber der Photographie eingesetzt wurde. Hingewiesen sei auf die Verbindung von gewaltiger Sonnenuntergangsstimmung, die ganz auf bildhafte Wirkung hin konzipiert ist, mit den kleinen Beschriftungen der wichtigsten Monumente unter dem Blatt, die auf eine topographische Erläuterung abzielen. Und selbst 1860 finden sich, trotz allgemein immer stärkerer Ausrichtung nach der topographischen Realität, Wiedergaben, die die Bauten um der größeren Wirkung willen aus der Umgebung herauslösen und monumentalisieren. (Cacciattelli) Abb. 156

Die Frage erhebt sich, in welchem Maße die Wiedergabe einer urbanistischen Situation von der gegebenen Realität überhaupt abweichen durfte. Wie sehr könnte z.B. die

Größe von Plätzen, die Breite und Höhe von Häusern, die Art der Umgebung und die Ausstraffung mit belebenden Figuren jeweils variiert werden? Auffällt hierbei, daß vielfach schon eine einzige Abbildung einer Serie von Rom Aufschluß darüber gibt, wie die Stadt in allen weiteren Ansichten derselben Folge aussehen wird: z.B. großartig, mächtig und monumental (Piranesi) oder eher stimmungsvoll, leicht, leicht, verträumt (Merigot). Enttäuschung gegenüber der großartigen Abbildungsweise Piranesis zeigte u.a. Goethe, als er nach Rom kam, aber außer den Kommentaren zu dem großen venezianischen Meister sind keine weiteren Urteile zu Vedutisten bekannt.

Kurz hingewiesen sei zum Schluß noch auf ein spezifisches Phänomen der Stadtansicht im 19. Jh., und zwar die Ausweitung der Darstellung von bedeutenden Bauten über die Wiedergabe auf dem Fresko, dem Gemälde oder der Graphik hinaus auf ganz andere Bereiche. Nicht nur wurden Bildtapeten entwickelt, die römische Monumente abbilden, etwa als Ersatz zum teuren Fresko; auch finden sich viele kleinere Gegenstände, die mit Stadtansichten versehen werden. Abb. 1 Dazu gehört der ganze Bereich der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten von Papier, wie z.B. der Fächer, die Visitenkarte und der Briefbogen, die alle zu Beginn des Jahrhunderts mit kleinen Wiedergaben der Monumente bedruckt wurden, was bei letzteren schon eine Vorwegnahme der Postkarte bedeutet. (Museo di Roma)

Darüber hinaus finden sich Abbildungen auf Gefäßen, wie z.B. dem Glasbecher, den Krönig vorstellt. Abb. 2

Ein ganzer Industriezweig, die Mosaikverfertigung, weist als wesentlichste Thematik die Wiedergabe der großen Monumente der Stadt auf, und eine Vielzahl von Objekten sind auf diese Weise geschmückt: so z.B. Tische, kleine Bilder, Tabakdosen, ebenso wie Armbänder, Halsketten u.a. Abb. 3

Abb. 4

Eine Andenkenindustrie größeren Maßstabes läßt sich hier-
in erkennen, die, nachdem mit Heiligenbildern, Amuletten
und Ähnlichem kein Gewinn mehr zu erzielen war, als "Sou-
venir" von der Reise eine Wiedergabe eines meist antiken
Monuments anbot. Nicht mehr betont werden muß, daß Aus-
sagen zum Gebäude oder zur Stadt diesen gerade noch vage
zu identifizierenden Abbildungen nicht mehr zu entnehmen
waren.

D. KATALOG DER BEARBEITETEN GRAPHISCHEN SERIEN MIT ÜBER-
=====

WIEGENDER DARSTELLUNG VON ANSICHTEN DER STADT ROM VON
=====

1750 - 1870 IM BESITZ DER RÖMISCHEN BIBLIOTHEKEN UND
=====

GRAPHISCHEN SAMMLUNGEN
=====

I. Vorbemerkungen zum Katalog

Der folgende Katalog wurde erstellt mit der Absicht, das Angebot von graphischen Rom-Serien etwas transparenter zu machen. Da noch gar keine Vorarbeiten vorlagen und die wichtigen Bibliotheken in Paris und London, die einen Großteil der von den Reisenden erworbenen Serien bergen, nicht genutzt werden können, kann kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Dem Katalog ging die Erfassung von graphischen Serien in 21 römischen Bibliotheken und graphischen Kabinetten voraus. Ziel war es hierbei, alle Ansichtenserien zwischen 1740 und 1870 zu erfassen, die die Stadt Rom zum Hauptgegenstand hatten. Auf allgemeine Italien-Serien wurde nur in Ausnahmefällen eingegangen. Entschieden dominant sollten die Abbildungen gegenüber den Texten sein. Reiseberichte mit Illustrationen wurden nur in Ausnahmefällen in Betracht gezogen.

Beachtet wurde hierbei, daß die Serien Künstlern zugeordnet waren. Anonyme Serien und solche, für die nur der Verleger angeführt wurde, blieben bis auf wenige Ausnahmen unberücksichtigt. Diese Erfassung erbrachte unterschiedlich befriedigende Ergebnisse, da die Kataloge der einzelnen Institute sehr verschieden geführt werden.

Große Schwierigkeiten bestanden besonders in zwei wichtigen graphischen Kabinetten, und zwar im Museo di Roma und in der Farnesina. So sind zum Beispiel die Kataloge des

graphischen Kabinetts der Farnesina für Druckgraphik nur topographisch geführt, und die Serien mußten an Hand von diversen Stichproben ermittelt werden. Das graphische Kabinett des Museo di Roma verfügt über keinen offiziellen Katalog. Die einzelnen Serien sind nur - wenn sie nicht gebunden sind - auf einigen maschinengeschriebenen Blättern stichwortartig erfaßt.

Bei der Auswertung der gesammelten Daten ergab sich ein sehr umfangreiches Material. Die wesentlichen Künstler, die am häufigsten vertretenen wie auch besonders interessante Serien wurden nun ausgewählt und in den verschiedenen Institutionen eingesehen. Als Kontrolle dienten auch die Hinweise aus der Literatur der Zeit. Aus diesen Serien, die alle ausgewertet und auf ihre Angaben hin überprüft wurden, setzt sich der Katalog zusammen.

Auf eine Präsentation des gesamten vorhandenen Materials mußte verzichtet werden, da die Angaben zu den Serien häufig aus den oben erläuterten Gründen zu ungenau waren. Zugleich spielt hier, wie schon an anderer Stelle erwähnt, die spezifische Situation der Verleger im 18. und 19. Jh. eine wichtige Rolle. Nicht nur bestanden keinerlei Copyright-Rechte für Künstler, sondern zugleich brachten Verleger häufig genau die gleiche Serie mit anderem Namen wieder auf den Markt.

Wurde die gleiche Serie verschiedene Male gefunden, so wurde dies mit W = Wiederholung gekennzeichnet.

Wenn möglich erfolgte die Angabe der Erstausgabe.

Eine vollständige Wiedergabe der Titel erschien sinnvoll, da vielfach zusätzliche Informationen diesen Titeln entnommen werden können.

Eine in den Bibliotheken angewendete nicht ganz korrekte Einteilung, und zwar die je nach Bedeutung erfolgende

Hervorhebung des Zeichners oder des druckgraphischen Umsetzers, wurde aus arbeitstechnischen Gründen beibehalten.

Bei weniger bekannten Künstlern, die eine größere Zahl an Romserien erstellten, erfolgt am Schluß der Serienangabe der Hinweis "weitere Romserien vorhanden".

ausgewertete Institutionen

- Antiquariato Nardecchio
- Antiquariato Rappaport
- Archivio dell' Accademia Nazionale di San Luca
- Archivio Storico Capitolino

- Biblioteca dell' Accademia dei Lincei nel Palazzo Corsini
- Biblioteca dell' Accademia Nazionale di San Luca
- Biblioteca Angelica
- Biblioteca Apostolica Vaticana
- Biblioteca d' arte e d'archeologia Palazzo Venezia
- Biblioteca Casanatense
- Bibliothek des deutschen archäologischen Institutes
- Biblioteca della Fondazione Besso
- Biblioteca Hertziana
- Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio-Emmanuele
- Biblioteca Provinciale
- Biblioteca Vallicelliana

- Collezione Lanciani nel Palazzo Venezia

- Gabinetto delle Stampe della Calcografia Nazionale
- Gabinetto delle Stampe del Museo di Roma
- Gabinetto Nazionale delle Stampe della Farnesina

- _ Library of the American Accademy

Hinweise zur Benutzung des Kataloges

Abkürzungen:

Bibliotheken:

Bibl. Naz.	- Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio-Emmanuele
Bibl. Vat.	- Biblioteca Apostolica Vaticana
Coll. Lanciani	- Collezione Lanciani nel Palazzo Venezia
Dt. Arch. Ist.	- Bibliothek des deutschen archäolo- gischen Institutes
Farnesina	- Gabinetto Nazionale delle Stampe della Farnesina
Hertziana	- Biblioteca Hertziana
Mus. Rom.	- Gabinetto delle Stampe del Museo ^{el} di Roma
Pal. Ven.	- Biblioteca d'arte e d'archeologia Palazzo Venezia

andere Kurzformen

TB	- Thieme-Becker, d.h. Künstler steht im Thieme-Becker
ant. Th.	- antike Themen
mod. Th.	- moderne Themen
W	- Wiederholung
beigeb.	- beigegeben
Bd.	- Maßangabe jeweils für den gebundenen Band
o. T.	- ohne Titel

II. Katalog

ABBOTT, Henry (Anf. 19. Jh. London) TB

o.T. Antiquities of Rome, comprising twenty-four select views of its principal ruins illustrated by a panoramic outline of the modern city, taken from the Capitol

London, Baldwin Cradock & Jay 1820

22 Aquatintablätter, Vorzeichnung Abbott
Aquatinta: J. Gleadah, Bd. 56 x 44 cm
Bibl. Naz., nicht kompl., 3 W.

21 ant. Th., 1 mod. Th.

ACQUARONI, Antonio (1801 Rom - 1874 ebd.) TB

1. Nuovi Punti delle piu interessante vedute di Roma disegnate ed incise a contorno da A.A. ed altri buoni artisti

Roma, Deodato Minelli, 1828

2 Titel, 60 Umrißradierungen, Bd. 22 x 27 cm,
Hertziana, komplett (?), 3 W.

36 ant. Th., 20 mod. Th., 4 Th. Umgebung

2. Viaggio Pittoresco di Roma
o.O., o.V., o.J. ca. 1840

Titel, 100 Umrißradierungen, Bd. 22,2 x 28,5 cm
Bibl. Naz., komplett, 3 W.

64 ant. Th., 36 mod. Th.

weitere Romserien vorhanden

AMICI, Domenico (1808 Rom - nach 1858 ebd.) TB

1. Raccolta delle principali Vedute di Roma disegnate dal vero ed incise da Domenico Amici
Roma, Raffaelli, 1835

Titel, 40 Radierungen, Bd. 30,3 x 42,7 cm
Hertziana, komplett, beige. 2, 1 W

30 ant. Th., 10 mod. Th.

zu Amici

2. Raccolta di trenta vedute degli obelischi,
scelte fontane, e chiostri di Roma, disegnate dal
vero ed incise in rame da Domenico Amici Romano
Roma, Ed. presso l' autore, Druck Raffaeli, 1839

Titel, 29 Radierungen, Bd. 30,3 x 42,7 cm
Hertziana, komplett, beige. 1, 4 W.

10 ant. Th., 17 mod. Th.

weitere Romserien vorhanden

BALZAR, Giuseppe (1. Hälfte 19. Jh. Rom)
u.a.

Raccolta delle principali vedute di Roma incise
in ventinove rami da Giuseppe Balzar
Roma, Calcografia Camerale, 1831

2 Titel, 26 Radierungen
Casanatense, nicht komplett

16 ant. Th., 10 mod. Th.

BARBAULT, Jean (1705 Vienne bei Beauvais - 1766 Rom) TB

1. Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou
recueil des plus beaux morceaux de l'antiquité
Romaine qui existent encore, dessinés par Monsieur
Barbault peintre, ancien pensionnaire du roy à Rome
et gravées en 128 planches avec leur explication
Rome, Bouchard & Gravier, Druck de Komarck, 1761

Titel, 64 Radierungen, Vorzeichnung: Barbault
Radierung: Domenico Montagu, 90 S. mit Text,
Bd. 53,4 x 39,6 cm
Hertziana, komplett

52 ant. Monumente, 12 Skulpturen

2. Les plus beaux édifices de Rome moderne, ou
recueil des plus belles vues des principales
églises, places, palais, fontaines etc. qui sont
dans Rome dessinées par Jean Barbault, ancien
pensionnaire du roy à Rome et gravées en XLIV
grandes planches et plusieurs vignettes par d'
habiles maîtres avec la description historique de
chaque édifice

Rome, Bouchard & Gravier, Druck de Komarck, 1761

zu Barbault 2.

Titel, 44 Radierungen, 22 Vignetten,
Vorzeichnung Barbault, Radierung: Domenico Montagu
Text, Bd. 53,4 x 39,6 cm
Hertziana, komplett

44 mod. Th.

BATTY, Elizabeth, Frances o.A.

Italian Scenery from drawings made in 1817
by Miss Batty

London, Rodwell & Marin, 1820

Titel, 60 Radierungen, Vorzeichnung Elizabeth
Batty, Radierung: Charles Heath, Text,
Bd. 24 x 31,2 cm
Hertziana, komplett

10 Romth., 8 ant. Th.

BENOIST, Philippe (1813 Genf - nach 1879 Paris) TB
u. Benoist, Felix Bruder des Benoist, Ph.

Rome dans sa Grandeur; vues, monuments anciens et
modernes, description, histoire, institution;
édifices religieux et profanes - hiérarchie
catholique, cérémonies, institutions de charité,
beaux arts, lettres et sciences, moeurs et usages,
environs de Rome, dessins d'après nature par
Philippe Benoist et Félix Benoist.
Lithographies et Vignettes par les premiers
artistes de Paris.
Texte par MM Franz de Champagny (de l'Académie
Française) ...

Paris, Henri Charpentier, 1870
3 Bände Bd. 50,8 x 34,7 cm

Bd. I. Rome antique

Titel, 29 Lithographien, 6 Vignetten
Vorzeichnung Gebr. Benoist, Künstler der
Lithographien unbekannt, Text,
Hertziana, komplett, 1 W.

zu Benoist

Bd. II. Rome chrétienne

Titel, 34 Lithographien, 6 Vignetten
Vorzeichnung s.o., Text,
Hertziana, komplett, 1 W.

Bd. III Rome moderne

Titel, 37 Lithographien, 12 Vignetten
Vorzeichnung s.o., Text,
Hertziana, komplett, 1 W.

BOURGEOIS, Constant (1767 Guiscard, Oise - nach 1836) TB

Recueil de vues et fabriques pittoresques d'Italie,
dessinées d'après nature

Parigi, presso l'autore, 1805 ?

88 Radierungen, Blätter ca. 18,2 x 26,2 cm
Mus. Roma, nicht komplett, völlig auseinander-
gerissen, lose Blätter

40 Romthemen

BRAZZA, Antonio di (o.A.)

Raccolta di otto principale vedute di Roma e
sue vicinanze disegnate dal Conte di Barazza

Roma, o.V., o.J. 1824

Titel, 8 Federlithographien, Bd. 45 x 62 cm
Bibl. Naz., komplett, 1 W

3 Romth., davon 2 ant. Th.

CACCHIATELLI, P. (1.H. 19. Jh. Rom) TB
Cleter, G. (1813 Rom - o.A.)

1. o.T. Römische Paläste o.O., o.V., 1848

22 Blätter Mischtechnik Aquatinta/Radierung
Bd. 47 x 62 cm
Bibl. Naz., nicht komplett, 1 W. lose Blätter

22 mod. Th.

zu Cacchiatelli

2. Le Scienze e le arti sotto il Pontificato di Pio IX.

Roma, G. Aurelj, 1865 (1. Aufl. 1860)

Titel, 200 Blätter, Mischtechnik Aquatinta/
Radierung,
Text, in 4 Bd. ohne Untertitel Bd. 31,2 x 43,8 cm
Mus. Roma 2 W.

30 ant. Th., 170 mod. Th., darunter
24 Gemäldewiedergaben

CANINA, (1795 Casale Monferrato (Piemont) - 1856
i. Florenz) TB

Vedute dei Principali Monumenti di Roma Antica
rappresentati nell' intiera loro Architettura
dall' Architetto Cav. Luigi Canina

Roma, o.V. 1835

Titel, 18 Radierungen, Bd. 20,2 x 31,1 cm
Bibl. Vat., komplett, Neuauflage 1851

antike Rekonstruktionen .

CASSINI, Giovanni Maria (ca. 1740 - ca. 1824 Rom) TB

Nuova Raccolta delle migliori Vedute antiche, e
moderne di Roma disegnate ed incise da Giovanni
Cassini

Roma, Venanzio Monaldini, 1779

Titel, Frontespizio, 80 Radierungen, Bd. 22,5 x 34 cm,
Hertziana, komplett, 6 W.

22 ant. Themen, 58 mod. Themen

CIPRIANI, Giovanni Battista (1766 Siena - 1839 Rom) TB

1. Vedute principali e più interessanti di Roma
incise da G.B.C.

Roma, o.V. 1799

Titel, 66 Radierungen, Bd. 15,6 x 21,6 cm
Bibl. Naz., komplett ? 2 W.

25 ant. Th., 40 mod. Th. u. Panorama 14,8 x 54,5 cm

zu Cipriani

2. Degli edificj antichi e moderni di Roma
Vedute in contorno, diseguate ed incise da
Giov. Batt. Cipriani

Roma, o.V., 1817

3 Titel, 179 Umrißradierungen, in 3 Bd. Bd. 15,4 x 21 cm
Bibl. Naz., komplett 2 W.

119 ant. Th., 60 mod. Th.

3. Aggregato di vari soggetti artistici
disegnati ed incisi da Giov. Batt. Cipriani

Roma, o.V., 1829

Titel, 21 Radierungen, Bd. 21,7 x 28,4 cm
Bibl. Naz., komplett,

16 ant. Th. (11 Rekonstruktionen), 5 mod. Th.

4. Itinerario figurato die Roma degli Edifizj più
rimarchevoli di Roma compilato da Gio. Batt.
Cipriani secondo il metodo del fu Vasi

Roma, o.V., 1835

Titel, 99 Radierungen, Bd. 23,7 x 16,1 cm
Bibl. Naz., komplett
Aufrisse, Grundrisse,

dazu existiert Testband:

Descrizione itineraria di Roma fatta da Gio.
Batt. Cipriani

Roma, M. Perego Salvioni 1838

Bibl. Naz.

weitere Romserien vorhanden

COOKE, William Bernhard (1778 London - 1855 ebd.) TB

Views in Rome

Rome and its surrounding scenery illustrated
with engravings by W.B. Cooke from drawings by
eminent artists accompanied by literary sketches
by H. Noel Humphreys Esqu.

London, Charles Tilt, 1840

Titel, Frontespizio, 30 Stahlstiche, Bd. 28,5 x 22 cm
Bibl. Naz., komplett

18 ant. Th., 7 mod. Th., 5 Th. Umgebung

COTTAFVI, Gaetano (1.H. 19. Jh. Rom) TB
u.a.

Raccolta delle Principali Vedute di Roma e suoi
contorni disegnate dal vero ed incise da
Gaetano Cottafavi

Roma, Cuccioni, o.J. 1837 (Neuauflage 1839 ?)

Titel, Frontespizio, 63 Radierungen,
Bd. 34 x 45 cm
Hertziana, komplett, 3 W.

27 ant. Th., 15 mod. Th., 18 Th. Umgebung
1 Panorama,

weitere Romserien vorhanden

DIES, Albert Christoph (1755 Hannover - 1822 Wien) TB
REINHART, Johann Christian (1761 Hof i. Bay. - 1847 Rom) TB
MECHAU, Jacob Wilhelm (1745 Leipzig - 1808 Dresden) TB

Collection ou suite de vues pittoresques de
l'Italie dessinées d'après nature gravées à
l'eau-forte à Rome par trois peintres allemands

Nürnberg, J.L. Lotzbeck, 1875 (1. Aufl. 1792 - 98)

Titel, 72 Radierungen, Bd. 60 x 43 cm
Bibl. Naz., komplett

13 ant. Th., 3 mod. Th., 56 Th. Umgebung

DUBOURG, M. (1786 - nach 1824 London) TB

Views of the Remains of Ancient Buildings in
Rome and its vicinity with a descriptive and
historical account of each subject.

London, J. Taylor, Druck J. Haddon 1844
Erstaufgabe 1820

Titel, 25 Aquatintblätter, Bd. 43 x 33,5 cm, Text
Bibl. Naz., komplett, 1 W.

23. ant. Th., 3 Th. Umgebung

FOSSATI, Gaspare (1809 Morcote/Lago di Lugano - 1883 ebd.)

o.T. Raccolta di Vedute antiche di Roma

Roma, dall' Armi, 1830

33 Lithographien, Bd. 29,8 x 42,8 cm

Pal. Ven., nicht komplett,

32 ant. Th., 1 mod. Th.

FRANZETTI, Agapito (Verleger Rom Ende 18./Anf. 19. Jh.)
(Zusammenstellung von Blättern sehr vieler Künstler)

Raccolta di num. 320 vedute si antiche, che moderne
della città di Roma e di alcuni luoghi suburbani
incise a bulino in n. 80 rami

Roma, Agapito Franzetti, o.J., ca. 1800

Titel, 80 Radierungen, Bd. 21,3 x 27,9 cm

Hertziana, komplett, 4 W.

GIGLI, Ignazio (1. Hälfte 19. Jh. Rom)

o.T., Vedute antiche di Roma

Roma, T. Cuccioni, o.J. (1830 ?)

19 Umrißradierungen, Blatt 23,6 x 34,4 cm

Mus, Rom, nicht komplett, 1 W., lose Blätter

13 ant. Th., 6 mod. Th.

GIUNTOTARDI, Filippo (1768 - 1831 Rom) TB
Testa, Antonio (o.A.)

Raccolta delle vedute pittoresche di Roma e de'
suoi contorni da F.M. Giuntotardi ed A. Testa
ill. da Prof. A. Nibby
vol. I Part I che contiene le vedute di Tivoli
e delle sue vicinanze

Roma, de Romains, 1825

Titel, 20 Radierungen, Bd. 43 x 60 cm

Bibl. Naz., dieser erste Teil komplett, 1 W.
nur Umgebung

GMELIN, Wilhelm Friederich (1760 Badenweiler - 1820 Rom) TB

o.T., Dissertationi di Tivoli e di Albano in dodici
tavole diseguate e incise da Federico Gmelin

Roma, o.V., 1816

12 Radierungen, Bd. 42 x 57 cm
Casanatense, nicht komplett, 3 W.

1 ant. Th. Rom

GODBY, James (1. Hälfte 19. Jh. England) TB
Lerbergghi, P. van (o.A.)

Italian Scenery presenting the manners, customs
and amusement of the different states of Italy
containing 32 coloured engravings by James Godby
from original drawings by P. van Lerbergghi

London, Edward Orme. Druck J.G. Barnard, 1806

Titel, 32 Radierungen, 74 S. Text, Bd. 37 x 27,5 cm
Mus. Roma, komplett

8 Romthemen

HAKEWILL, James (1778 London - 1843 ebd.)

A Picturesque Tour of Italy from drawings made
in 1816, 1817 by James Hakewill Archt.

London, John Murray, 1820

Titel, 63 Blätter,
u.a. Mitarbeit von Turner
Hertziana, komplett

3 mod. Th., 8 ant. Th., 19 Museumsansichten
34 nicht röm. Th.

KOCH, Josef Anton (1768 Obergiebeln b. Elbigenalp/Tirol
- 1839 Rom) TB

o.T., Ansichten von Rom und der Umgebung mit
Figuren gezieret

o.O., Rom, o.V., o.J. 1810

20 Radierungen, Bd. 23 x 28,4 cm
Hertziana, nicht komplett, 1 W.

5 ant. Th., 6 mod. Th., 9 Th. Umgebung

KUHBEIL, Carl Ludwig (1770 - 1823 Berlin) TB

XII Ansichten von Rom und der Gegend umher nach der Natur gezeichnet, geätzt und gewidmet seinem Freunde dem Landschaftsmaler Herren F.B. Pascal von C.L. Kuhbeil 1822

o.O., o.V., 1822

Titel, 12 Radierungen, Bd. 19,7 x 22,8 cm,
Hertziana, komplett

1 ant. Th., 6 mod. Th., 5 Th. Umgebung

LABRUZZI, Carlo (1765 Rom - 1818 Perugia) TB

La via Appia illustrata da urbe Roma ad Capuam

Roma, o.V., o.J. nach 1793

hier: Nachdruck von 1970

Titel, 23 Radierungen, Bd. 36 x 45,8 cm
Hertziana, komplett

3 ant. Th. Rom

LANDESIO, Eugenio (Turin, 1830/40 in Rom tätig) TB

Rosa, Pietro

Vedute principali della Villa Borghese delineate da Eugenio Landesio e Pietro Rosa

Roma, o.V., 1842

Titel, 28 Lithographien, Blatt ca. 21,1 x 30,2 cm
Mus. Roma, nicht komplett, einzelne Blätter,

nur Villa Borghese-Themen

LEAR, Edward (1812 Holloway - 1888 San Remo) TB

Views in Rome and its environs drawn from nature and on stone by Edward Lear

London, T.M. Lean, Druck Hullmandel, 1841

Titel, Frontespizio, 25 Lithographien
Bd. 54,8 x 36,9 cm,
Hertziana, komplett, 4 W.

2 ant. Th., 3 mod. Th., 20 Th. Umgebung

LETAROUILLY, Paul Marie, (1795 Coutances - 1855 Paris)

Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, convents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome, dessinés, mesurés et publiés par Paul Letarouilly, architecte Tome Premier usw.

Paris, Bance, 1856 ff.

Titel, Frontespizio, viele Holzstiche, meist Aufrisse, Grundrisse, z.T. vedutenmäßige Einkleidung, Bd. 57 x 40,5 cm

Casanatense, komplett, W

LINDEMANN-FROMMEL, Karl (1819 Markkirch (Elsaß) - 1845 Rom)

o.T. Skizzen und Bilder aus Rom und der Umgegend o.O., Stuttgart, o.V., Franz Köhler, o.J. nach 1848

o.T., 42 Lithographien, Bd. 39 x 48 cm
Hertziana, komplett, 2 W.

12 ant. Th., 13 mod. Th., 17 Th. Umgebung

MANGLARD, Adrien (1695 Lyon - 1760 Rom)

Raccolta di vedute, e composizione diverse inventate e incise all'acquaforte dal celebre Adriano Manglard in N° 32 rami

Roma, Luigi Fabri, o.J. 1753

Titel, 32 Radierungen, Bd. 31 x 44 cm
Casanatense, komplett

5 ant. Th. aus Rom

MERIGOT, J. (1772/91 Paris u. London) TB

A select collection of views and ruins in Rome and its vicinity executed from drawings made upon the spot in the year 1791

London, R. Edwards, o.J. 1797 - 99
(ca. 1819 farbige Auflage)

Titel, Frontespizio, 61 Blätter
Mischtechnik Acquatinta/ à punti Bd. 24,3 x 30,6 cm
Rappaport, komplett, 2 W.

51 ant. Th., 3 mod. Th., 8 Th. Umgebung

MONTAGU, Domenico (Rom um 1750) TB
u.a.

Nouveau recueil de vues des plus beaux restes de
Rome ancienne et des plus belles églises, places,
palais et fontaines de Rome moderne dessinées, et
gravées par d'habiles maîtres en 50 feuilles

Rome, o.V., 1770 (Erstauflage 1761)

Titel, 49 Radierungen, Bd. 22,1 x 33,3 cm
Hertziana, komplett, 2 W.

15 ant. Th., 34 mod. Th.

MOSCHETTI, Antonio (Rom 1. Hälfte 19. Jh.)

Raccolta di No. LVI principali vedute di Roma
antica e moderna

Roma, Stanislao d'Arti, 1872 (1. Auflage 1843)

Titel, 52 Radierungen, Bd. 30,5 x 43,4 cm
Hertziana, komplett weitere Auflagen 1851/1861

26 ant. Th., 13 mod. Th. 12 Th. Umgebung
1 Panorama, weitere Romserien vorhanden

MONALDINI, Venanzio, Piale, Stefano (Verleger 1. H.
(keine Künstler erwähnt) 19. Jh. Rom)

Vedute antiche e moderne le piu interessanti della
città di Roma incise da vari autori in numero 100

Roma, Monaldini / Piale, o.J. ca. 1830

Titel, 100 Radierungen, 13 S. Text, Bd. 21 x 27,5 cm
Hertziana, komplett, 1 W.

76 ant. Th., 12 mod. Th., 11 Th. Umgebung

MONTI, o.A. Giovanni? (1779 Maiano (Romagna) - 1844
Rom) TB

XII. Vedute pittoresche di Roma e suoi contorni

Roma, o.V., 1823

Titel, Frontespizio, 12 Lithographien,
Blatt 22,9 x 30,2 cm
Mus. Roma, komplett, lose Blätter

4 ant. Th., 5 mod. Th., 3 Th. Umgebung

PARBONI, Pietro (1 H. 19. Jh. Rom) TB
u.a.

Vedute antiche e moderne della città di Roma,
e sue vicinanze

Roma, Augusto Volpari, 1870 (1. Auflage 1824 ?)

Titel, Frontespizio, 52 Radierungen, Bd. 27 x 34 cm
Hertziana, komplett,

35 ant. Th., 12 mod. Th., 5 Th. Umgebung
weitere Romserien vorhanden

PENNA, Agostino (Rom, arbeitet 1827/1846) TB

Raccolta di dodici Vedute antiche di Roma disegnate
ed incise alla Pittorica da Agostino Penna

o.O. Roma, o.V., 1827

Titel, 12 Radierungen, Bd. 25,5 x 40 cm
Bibl. Naz., komplett

12 ant. Th.
weitere Romserien vorhanden

PERCIER, Charles (1764 Paris - 1838 ebd.)
Fontaine, P.F.L. (1762 Pontoise - 1853 Paris)

Choix des plus célèbres maisons de plaisance
de Rome et de ses environs mesurées et dessinées
par Charles Percier et P.E.L. Fontaine

Paris, o.V. Druck P. Didot L'Aîné, 1809

Titel, 34 Radierungen, Bd. 37 x 56,8 cm
Mus. Roma, komplett

14 Villen in Rom, 7 Villen in Umgebung

PINELLI, Bartolomeo (1781 Rom - 1835) TB

- vgl. detaillierter Oeuvrekatalog

Incisa della Rocchetta, Giovanni
Mostra Bartholomeo Pinelli 1956 Palazzo Braschi

eingesehen wurden im Original:

zu Pinelli

1. Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi
incisi all' acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano
Roma, Lorenzo Lazzari, 1809

Casanatense, komplett,
Format aller Costumiserien ca. 22,5 x 28,5 cm

2. Nuova raccolta di cinquanta motivi pittoreschi
e costumi di Roma incisa all' acquaforte da
Bartolomeo Pinelli romano
Roma, Lorenzo Lazzari, 1810

Mus. Roma, komplett

3. Nuova raccolta di 50 costumi pittoreschi,
incisi all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano
Roma, Nicola de Antoni e Ignazio Pavon, 1815

Casanatense, komplett

4. Costumi diversi inventati ed incisi da
Bartolomeo Pinelli, in n. 25 tavole
Roma, Luigi Fabri, 1822

Casanatense, komplett

5. Nuova raccolta di cinquanta costumi de contorni
di Roma compresi diversi fatti di briganti,
disegnati ed incisi all'acquaforte da Bartolomeo
Pinelli, cominciati l'anno 1819 compiti nel 1822
Roma, Gio. Scudellari, 1823

Casanatense, komplett

6a) o.T. (Serie di trenta incisione ritraenti
Vedute di Roma) o.O., o.V., o.J.
auf Blättern aufgedruckt: London, W.B. Cooke, 1827

Palazzo Venezia, nicht komplett

19 ant. Th., 21 mod. Th.

6b) Views in Rome, drawn and engraved by
Bartolomeo Pinelli of Rome
London, W.B. Cooke, 1834

Titel, 27 Radierungen, Bd. 5 x 11 cm
Hertziana, fehlt seit 1980/81

zu Pinelli

7. Costumi di Roma incisi da Bartolomeo Pinelli,
romano

o.O., Roma o.V. Calcografia Camerale, 1831
Casanatense
Calcografia, Vorzeichnungen

PIRANESI, Giambattista (1720 Mogliano bei Mestre
- 1778 Rom) TB

- vgl. detaillierten Œuvre-katalog

Focillon, Henri, Giovanni Battista Piranesi
Bologna 1967 Neuauflage bearbeitet von
Maurizio Calvesi

eingesehen wurde im Original:

Le Magnificenze di Roma Bd. 53,8 x 38,5 cm
Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca
vollständiger Bestand der 'Vedute' nach dem
obigen Katalog

56 ant. Th., 50 mod. Th., 28 Th. Umgebung

PRONTI, Domenico (Ende 18. Jh. Rom) TB

1. Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della
città di Roma e sue vicinanze incise a bullino
da Domenico Pronti

Roma, presso l'autore, o.J. ca. 1795

Titel, Frontespizio, 100 Radierungen, Bd. 28 x 22 cm
Bibl. Naz., komplett, 6 W

70 ant. Th., 8 mod. Th., 12 Th. Umgebung

2. Nuovo raccolta delle vedutine moderne della
città di Roma incise a bullino da Domenico Pronti

Roma, presso l'autore, o.J. ca. 1795

Titel, Frontespizio, 68 Radierungen, Bd. 28 x 22 cm
Fransesina, komplett (?), 3 W

54 mod. Th., 14 Ansichten des Museo Pio Clementino

RICCIARDELLI, Luigi (1.H. 19. Jh. Rom)

Vedute delle porte e mura di Roma disegnate ed
incise all'acquaforte dall'Architetto Luigi
Ricciardelli

Roma, o.V., 1832

Titel, Frontespizio, 24 Radierungen,
Bd. 43,9 x 55,4 cm
Hertziana, komplett, 1 W

24 ant. Th.

RINALDI, Francesco (1.H. 19. Jh. Rom)

u.a.

Raccolta di Vedute Antiche e Moderne della città
di Roma e sue vicinanze incise da varj Autori

Roma, Piale, 1816

Titel, 94 Radierungen, Bd. 29,3 x 21,7 cm
Bibl. Naz., komplett, 4 W

ROESLER-FRANZ, Ettore (1845 Rom - 1907)

Roma Sparita, diverse Serien von Aquarellen o.T.

Museo di Roma Formate ca. 60 x 80 cm

ROSSINI, Luigi, (1790 Ravenna - 1857 Rom)

Rossini stellte selbst einen in der Accademia
Nazionale di San Luca sich befindenden Katalog
seiner Werke zusammen. Der Katalog zur Ausstel-
lung 1982 bietet eine vollständige Übersicht.
Luigi Rossini, incisore, Vedute di Roma 1817/1850
Roma Palazzo Braschi 1982

eingesehen wurden u.a.

1. Raccolta di Cinquanta Principali Vedute di
Antichità, tratte dai Scavi fatti in Roma in
questi ultimi tempi, disegnate, ed incise all'
acquaforte da Luigi Rossini Architetto

Roma, Giovanni Scudellari, 1818

zu Rossini 1.

Titel, 50 Radierungen,
Blätter wechs. Formate bis 31,0 x 31,0 cm
Coll. Lanciani, komplett, 1 W

41 ant. Th., 9 mod. Th.

2. Le Antichità Romane ossia raccolta delle più
interessante vedute di Roma antica disegnate ed
incise dall'Architetto Incisore Luigi Rossini
Ravennate in numero centuna vedute

Roma, Scudellari, 1829

Titel, 101 Radierungen, Bd. 57,3 x 76,1 cm
Hertziana, komplett, 2 W

94 ant. Th., 7 mod. Th.

3. I sette colli di Roma antica e moderna con
piante e restauri dei medesimi, e coi colli
adiacenti, con un panorama preso in luogo ove
si veggono tutti in monumenti antichi, con le
rispettive medaglie ed i frammenti della pianta
antica di Roma esistente nel museo Capitolino,
in fine con una breve descrizione storico-
antiquaria, e col testo degli antichi scrittori
messi a piedi d'ogni restauro, opera affatto
nuova disegnata ed incisa dall'architetto incisore
Luigi Rossini Ravennate

Roma, Scudellari, 1828/29

Titel, 32 Radierungen, Bd. 57 x 90 cm, Text,
Calcografia, komplett

4. I monumenti più interessanti di Roma dall
decimo secolo sino al secolo decimottavo vedute
in prospettiva, disegnati dal vero ed incisi,
dall'architetto Luigi Rossini con qualche veduta
delle basiliche,

Roma, Scudellari, o.J. 1828 - 30

Titel, 56 Radierungen, Blätter bis 28 x 40 cm
Hertziana, komplett

56 mod. Th.

zu Rossini

5. Scenografia degl'interni delle più belle chiese
e basiliche antiche di Roma disegnate dal vero
ed incise dall'architetto incisore Luigi Rossini
Roma, presso l'autare, 1843

Titel, 19 Radierungen, Bd. 74,9 x 52,5 cm
Hertziana, komplett

19 mod. Th.

RUGA, Pietro (1.H. 19 J. Rom)
Parboni, Pietro (1.H. 19. Jh. Rom)

Indicazione Antiquaria della Raccolta di vedute
rappresentanti i punti più interessanti delle
mura di Roma

Roma, Vincenzo Poggioli, 1826

Titel, Radierungen, Text von Nibby, Bd. 42,5 x 30 cm
Rappaport, komplett

RUSPOLI, Ippolito (1.H. 19. Jh. Rom)

Avanzi e Ricordi del Monte Palatino tratti dal
vero e poste in litografia da Ippolito Ruspoli
o.O., o.V., 1846

Titel, 25 Lithographien, Blatt 31 x 45 cm,
Mus. Roma, nicht komplett, einzelne Blätter,

25 ant. Th.

SCHLEICH, Carl (1788 Augsburg - 1840 München) TB

Plan und Ansichten von Rom, entworfen, gezeichnet,
gestochen und herausgegeben von Georg Mayr Königl.
Graveur im militär. topograph. Bureau
Die Ansichten sind gestochen von C. Schleich
junior

München, o.V., 1833

26 kleine Stiche auf einem Stadtplan abge-
druckt in dem Werk Frutaz, Piante di Roma
Nr. C X CIII

11 ant. Th, 15 mod. Th.

SIMELLI, C.B. (19. Jh. Rom)

o.T., Vedute di cortili, corridoi, scale,
chiostri di palazzi e conventi di Roma
o.O., Roma, o.V. Marzoli, o.J. 1858

29 Acquatintblätter, Bd. 42 x 27,8 cm
Bibl. Naz., nicht komplett, 2 W

4 ant. Th., 25 mod. Th.

SPROSSE, Carl Ferdinand (1819 Leipzig - 1874) TB

o.T., Ansichten aus Rom und seiner Umgebung
Leipzig, Georg Wigand, o.J. 1852/53

32 Radierungen, Bd. 34 x 26 cm
Bibl. Naz., komplett, angekündigt waren
40 Radierungen, aber nur 32 wurden er-
stellt

17 ant. Th., 3 mod. Th., 12 Th. Umgebung

THOMAS, Antoine Jean Baptiste (1791 Paris - 1833 Paris) TB

Un an à Rome et dans ses environs, Recueil de
dessins lithographiés représentant les costumes,
les usages et les cérémonies civiles et
religieuses des états romains, et généralement
tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le
cours d'une année. dessiné et publié par Thomas,
ex-pensionnaire du Roi à l'Académie de France,
à Rome, Paris, Firmin Didot, 1823

Titel, 72 Lithographien, Aquarelle: Thomas,
Lithographien: de Villain, Bd. 54 x 36 cm

Fondazione Besso, komplett, 1 W

THÜRNECK, F.W. (o. A.)

Malerische Wanderungen durch die Alterthümer in
Rom und der Campagna. Mit 36 Ansichten nach den
Zeichnungen von G.B. Piranesi und einem Plane

Leipzig, Franz Heinrich Köhler, 1829

Titel, 36 Lithographien, Bd. 13,7 x 22,6 cm
Hertziana, nicht komplett, fehlt Plan

UGGERI, Angelo (1754 Gerva, Lombardei - 1837 Rom) TB

Das große oeuvre ist noch nicht bearbeitet.
Der nicht vollständige und ungenaue Katalog,
von Uggeri selbst zusammengestellt, umfaßt 30
Titel.
veröffentlicht in: Colini, Antonio Maria, L'abate
Angelo Uggeri architetto, antiquario e vedutista
milanese a Roma in: Studi offerti a Giovanni
Incisa della Rocchetta Rom 1973
u.a. wurden eingesehen:

1. Ruines des édifices de Rome Antique
Vues des édifices de Rome antique dans l'intérieur
dessinés et publiés de l'an 1793 au 1810 volume
III. divisé en deux parties

o.O., Roma, o.V., ed. presso l'autore (?)
o.J., 1810

Titel, 60 Umrißradierungen, Bd. 26 x 33 cm,
Dt. Arch. Ist., komplett, 1 W

60 ant. Th.

dazu Textband:

Journées pittoresques des édifices de Rome
ancienne volume I. Roma, 1800
Dt. Arch. Ist.

2. Vues supplémentaires aux édifices de Rome Antique,
e suite édifices réparés par Pie VII., et
édifices de la décadence volume XIV.

o.O., Roma, o.V. ed. presso l'autore (?)
o.J. 1808 - 1814 ?

Titel, Frontespizio, 31 Umrißradierungen,
Bd. 26 x 33 cm
Dt. Arch. Ist., komplett, 1 W

19 ant. Th., 12 mod. Th.

dazu Textband:

Édifices de la décadence, Partie II. Du
supplément aux journées pittoresques des
édifices de Rome antique, Roma, 1809
Dt. Arch. Ist.

zu Uggeri

3. Vues des édifices de Rome antique déblayés et réparés par le souverain pontife Pie VII. de l'an 1804 au 1816 volume XXII.

o.O., Roma, o.V. ed. presso l'autore (?)
o.J., 1816 ?

Titel, 30 Umrißradierungen, Bd. 26 x 33 cm,
Dt. Arch. Ist., komplett, 1 W

30 ant. Th.

dazu Textband:

Edifices de Rome antique déblayés et réparés par S.S. le Pape Pie VIII. depuis l'an 1804 jusqu'au 1816 volume unique ou XXIII.
o.O., Roma, o.J. 1816 ?

4. Vues des édifices de la Renaissance
Supplement aux trois volumes XXIII, XXIV, XXV.

o.O., Roma, o.V. ed. presso l'autore,
o.J., 1825

Titel, 24 Umrißradierungen, Bd. 26 x 33 cm
Dt. Arch. Ist. komplett, 1 W

7 ant. Th., 16 mod. Th., 1 Th. Umgebung

5. Ouvrages de la Renaissance, édifices du XV, et du XVI siècles, leurs vues, plans, coupes, détails, et pavés. On y joint un essai des édifices de la décadence depuis le XI. siècle jusqu'au XIII. recueil divisé en trois volumes par l'Abbé Uggeri architecte et archéologue vol I., vol II., vol III.

o.O. Roma, o.V. ed presso l'autore, 1827

Titel, 37 Umrißradierungen, Bd. 26 x 33 cm,
Dt. Arch. Ist., komplett, 1 W

37 mod. Th.

6. Textband

Journées pittoresques des édifices antiques dans les environs de Rome par l'Abbé Ange Uggeri Milanois, Architecte. Première journée. Capo di Bove et Vallée des Camines

Roma, 1804

zu Uggeri

7. Vues du tours des murs de Rome, journée quatrième volume XXIX. Catalogue des vues pittoresques du tours des murs de Rome départ de la voie Sixtine N° 82

o.O. Roma, o.V. ed presso l'autore, o.J. 1828

Titel, 30 Umrißradierungen, Bd. 26 x 33 cm,
Dt. Arch. Ist, komplett, 2 W

23 ant. Th., 7 mod. Th.

dazu Textband:

Journée pittoresque et instructive du tours des murs de Rome XXX et dernier volume de l'ouvrage intitulé journées pittoresques des anciens édifices de Rome et des environs par l'Abbé Ange Uggeri

Roma 1828

VASI, Giuseppe (1710 Carleone Sizil. - 1782 Rom) TB

Leider ist das erst neu herausgekommene Werksverzeichnis von Scalabroni auch nicht vollständig

Scalabroni, Guiseppe, Guiseppe Vasi 1710 - 1782
Roma 1982

eingesehen wurde:

Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna
10 vol.

Hertziana Bd. 30,9 x 42 cm komplett, z.T.
zusätzliche Blätter

1. Le Porte e Mura di Roma
Roma, Stamperia del Chracas, 1747
20 Radierungen

2. Le piazze principali di Roma con obelischi, colonne, ed altri ornamenti

Roma, Stamperia di Apollo, 1752

20 Radierungen, 6 Vignetten

3. Le basiliche e chiese antiche di Roma
Roma, Stamperia di Apollo, 1753

.18 Radierungen, 5 Vignetten

zu Vasi

4. I palazzi e le vie più celebri di essa
Roma, Stamperia Pagliarini, 1754

21 Radierungen

5. Li ponti, e le vedute sul Tevere
Roma, ed. presso l'autore, 1754

20 Radierungen, 8 Vignetten

6. Le chiese parrocchiali
Roma, ed. presso l'autore, 1756

20 Radierungen

7. I conventi e case dei chierici regolari
Roma, ed. presso l'autore, 1756

20 Radierungen, 7 Vignetten

8. I monasteri e conservatori di donne
Roma, ed. presso l'autore, 1758

20 Radierungen, 1 Vignette

9. I collegj, spedali, e luoghi pii
Roma, ed. presso l'autore, 1759

20 Radierungen

10. Le ville e giardini più rimarchevoli
Roma, ed. presso l'autore, 1761

20 Radierungen, 2 Vignetten

versch. Neuauflagen wurden eingesehen.
Auflage 1786, 1804 im Museo di Roma o.T. nur
unzusammenhängende lose Blätter

vollständig erhalten nur:

Nuova Raccolta di cento principali vedute antiche
e moderne dell'alma città di Roma e delle sue
vicinanze disposte, secondo il metodo dell
itinerario di Roma

Roma, Calcografia Vasi, 1796

zu Vasi

Titel, 100 Radierungen
Farnesina, komplett

46 ant. Th., 50 mod. Th., 4 Th. Umgebung

VECCHI, Vincenzo (19. Jh. Rom)

Collezione di 24 vedute quasi tutte inedite
rappresentanti monumenti e luoghi celebri,
esistenti nelle vicinanze, di Roma disegnate
dal vero dal dottor Vincenzo Vecchi nei 25
anni che ha occupato le condotte chirurgiche
di Rocca di Papa e di Castel Gandolfo,
ed ora dal medesimo in Roma toccate a penna
sullo stile delle incisioni del Paese ad acqua-
forte, e corredate di n. 24 Articoli a stampa
contenente le loro relative illustrazioni
istoriche compilate dall'autore medesimo

o.O., Roma, o.V., o.J. 1867

Titel, 24 Blätter nicht bestimmter Technik,
Bd. 24,5 x 32 cm
Bibl. Naz., komplett, 2 W

nur Umgebung

VIVIAN, George (1798 London - 1873 ebd.) TB

Views from the gardens of Rome and Albano drawn
by George Vivian, esq. and lithographed by
J.D. Harding

London, Thomas M' Lean, 1848

Titel, Frontespizio, 24 Lithographien,
Zeichnung: George Vivian, Lithographie:
J.D. Harding, 6 Vignetten, Bd. 54,4 x 37 cm
Hertziana, komplett, 2 W

20 Romth., Weitblicke ant. + mod. Th.
5 Th. Umgebung

WERNER, Carl Friedrich Heinrich (1808 Weimar - 1894 TB
Leipzig)

Vedute dell'assedio di Roma del 1849 in dodici
tavole dipinte dal Professore Carlo Werner ed
incise all'acquaforte e bulino da Domenico Amici
Leipzig, F.A. Brockhaus, o.J. 1858

Titel, 12 Radierungen, Zeichnung: Carl Werner,
Radierung: Domenico Amici, Bd. 51 x 37 cm,

Hertziana, komplett

WEY, Francis-Alphonse, Schriftsteller (1812 Besançon -
1882 Paris)

Roma, descrizione e ricordi
Milano 1879

285 incisioni e 68 tavole stacc. dal testo
540 pagine Bd. 39 x 28 cm
Hertziana, komplett

WIGHTWICK, George (England 1.H. 19. Jh.)

Select views of the Roman Antiquities by
George Wightwick Archt., From Original drawings
made upon the spot drawn upon Stone by T.M Baynes
London, Published by the Author, 1827

Titel, 19 Lithographien, Zeichnung:
George Wightwick, Lithographien: T.M. Baynes
Hertziana, komplett ?. beige. Villenentwurf
von Wightwick

18 ant. Th., 1 Th. Umgebung

III. Chronologisch geordneter Überblick über die
Entstehungsdaten der Serien

1740

1747 - Vasi, Giuseppe, Le porte e mura

1750

1752 - Vasi, Giuseppe, Le piazze principali

1753 - " " , Le basiliche e chiese antiche

1754 - " " , I palazzi e le vie più
celebri di essa

1754 - " " , Li ponti, e le vedute sul
Tevere

1756 - " " , Le chiese parrocchiali

1756 - " " , I conventi e case dei
chierici regolari

1758 - " " , I monasteri e conservatori
di donne

1759 - " " , I collegj, spedali e luoghi
pii

1760

1761 - Vasi, Giuseppe, Le ville e giardini

1761 - Barbault, Jean, Les plus beaux monuments
de Rome

1761 - Montagu, Domenico, Nouveau recueil de vues des
plus beaux restes de Rome ancienne

1763 - Barbault, Jean, Les plus beaux édifices de
Rome moderne

1770

1778 - Piranesi, Giambattista, Vedute di Roma

1779 - Cassini, Giovanni Maria, Nuova Raccolta delle
megliori Vedute antiche

1790

1793 - Labruzzi, Carlo, La via Appia illustrata

1795 - Pronti, Domenico, Nuova raccolta di 100 antiche
vedutine

1795 - " " , Nuova raccolta delle vedutine
moderne

1796 - Vasi, Giuseppe, Nuova Raccolta di cento
principali vedute antiche e moderne

1798 - Dies, Reinhart, Mechau, Collection ou suite de
vues pittoresques de l' Italie

1790

- 1799 - Cipriani, Giovanni B., Vedute principali
di Roma
o.J. 1799 - Merigot, J., A select collection of views and
ruins in Rome

1800

- ca. 1800 - Franzetti, Agapito, Raccolta di num. 320 vedute
1803 - Bourgeois, Constant, Recueil de vues et
fabriques pittoresques d'Italie
1804 - Uggeri, Journées pittoresques des édifices
antiques dans les environs de Rome
1806 - Godby, James, Italian Scenery
1808 - Uggeri, Angelo, Vues suppléments aux édifices
1814 - de Rome Antique
1809 - Percier, Charles, Choix des plus célèbres
maisons de plaisance de Rome
1809 - Pinelli, Bartolomeo, Raccolta di cinquanta
costumi pittoreschi
1809 - " " , Nuova Raccolta di cinquante
motivi pittoreschi

1810

- 1810 - Koch, Josef Anton, o.T. Ansichten von Rom
und Umgebung
1810 - Uggeri, Angelo, Ruines des édifices de Rome
antique
1815 - Pinelli, Bartolomeo, Nuova raccolta di
50 costumi pittoreschi
1816 - Gmelin, Wilhelm Friedrich, o.T. Dissertazione
di Tivoli e di Albano
1816 - Rinaldi, Francesco, Raccolta di Vedute Antiche
e Moderne della città di Roma
1816 - Uggeri, Angelo, Vues des édifices de Rome
antique
1817 - Cipriani, Giovanni B., Degli edificj antichi
e moderni di Roma
1818 - Rossini, Luigi, Raccolta di Cinquanta Principali
Vedute ... in Roma

1820

- 1820 - Abbot, Henry, o.T. Antiquities of Rome
- 1820 - Batty, Elizabeth, Italian Scenery
- 1820 - Dubourg, M., Views of the Remains of Ancient Buildings in Rome
- 1820 - Hakewill, James, A. A Picturesque Tour of Italy
- 1820 - Kuhbeil, Carl Ludwig, XII Ansichten von Rom und der Gegend umher
- 1822 - Pinelli, Bartolomeo, Costumi diversi
- 1823 - Monti, Giovanni, XII Vedute pittoresche di Roma
- 1823 - Pinelli, Bartolomeo, Nuova raccolta di di cinquanta costumi
- 1823 - Thomas, Antoine J.B., Un an à Rome et dans ses environs
- 1824 - Brazza, Antonio, Di raccolta di otto principale vedute di Roma
- 1824?- Parboni, Pietro, Vedute antiche e moderne della città di Roma
- 1825 - Giuntotardi, Filippo, Raccolta delle vedute pittoresche di Roma
- 1825 - Uggeri, Angelo, Vues des édifices de la Renaissance
- 1826 - Ruga, Pietro, Indicazione Antiquaria della Raccolta di vedute ... di Roma
- 1827 - Penna, Agostino, Raccolta di dodici Vedute antiche di Roma
- 1827 - Pinelli, Bartolomeo, o.T. Serie di trenta ... Vedute di Roma
- 1827 - Uggeri, Angelo, Ouvrages de la Renaissance
- 1827 - Wightwick, George, Select views of the Roman Antiquities
- 1828 - Uggeri, Angelo, Vues du tour des murs de Rome
- 1828 - Acquaroni, Antonio, Nuovi Punti della più interessante vedute
- 1828/-
30 Rossini, Luigi, I monumenti più interessanti di Roma
- 1828/-
30 " " , I sette colli di Roma
- 1829 - Cipriani, Giovanni B., Aggregato di vari soggetti artistici
- 1829 - Rossini, Luigi, Le Antichità Romane
- 1829 - Thürneck, F.W. Malerische Wanderungen durch die Alterthümer in Rom und der Campagna

1830

- o.J.
ca. 1830 - Monaldini, Venanzio, Vedute antiche e moderne
della città di Roma
- 1830 - Fossati, Gaspare, o.T. Raccolta di Vedute
antiche di Roma
- 1830? - Gigli, Ignazio, o.T. Vedute antiche di Roma
- 1831 - Balzar, Giuseppe, Raccolta delle principali
vedute di Roma
- 1831 - Pinelli, Bartolomeo, Costumi di Roma
- 1832 - Ricciardelli, Luigi, Vedute delle porte e mura
di Roma
- 1833 - Schleich, Carl, Plan und Ansichten von Rom
- 1834 - Pinelli, Bartolomeo, Views in Rome
- 1835 - Amici, Domenico, Raccolta delle principali
Vedute di Roma
- 1835 - Canina, Vedute dei Principali Monumenti di
Roma Antica
- 1835 - Cipriani, Giovanni B., Itinerario figurato di
Roma
- 1837 - Cottafavi, Gaetano, Raccolta delle Principali
Vedute di Roma

1840

- 1840 - Acquaroni, Antonio, Viaggio Pittoresco di Roma
- 1840 - Cooke, William B., Views in Rome
- 1841 - Lear, Edward, Views in Rome
- 1842 - Landesio, Eugenio, Vedute principali della
Villa Borghese
- 1843 - Moschetti, Antonio, Raccolta di No. LVI
principali vedute di Roma
- 1843 - Rossini, Luigi, Scenografia degl' interni delle
più belle chiese e basiliche di Roma
- 1846 - Ruspoli, Ippolito, Avanzi e Ricordi del Monte
Palatino
- 1848 - Cacchiatelli, P., o.T. Römische Paläste
- 1848 - Vivian, George, Views from the gardens of Rome
- o.J.
nach 1848 - Lindemann-Frommel, Karl, o.T. Skizzen und
Bilder aus Rom

1850

- 1852/
53 - Sprosse, Carl Ferdinand, o.T. Ansichten aus
Rom und seiner Umgebung
- 1856 - Letarouilly, Paul Marie, Edifices de Rome
moderne
- 1858 - Simelli, C.B., o.T. Vedute di cortili,
corridoi ... di Roma
- o.J. 1858 - Werner, Carl F.H-. Vedute dell' assedio
di Roma

1860

- 1865 - Cacciatelli, P., Le Scienze e le arti sotto
Pio IX
- 1867 - Vecchi, Vincenzo, Collezione di 24 vedute

1870

- 1870 - Benoist, Philippe, Rome dans sa Grandeur
- 1879 - Wey, Francis A., Roma, descrizione e ricordi
- 1881 - Roesler-Franz, Ettore, Roma Sparita

Anmerkung zu A

Einleitung

- 1) Neben eigenen Recherchen verdanke ich Hinweise in diese Richtung Dr. Miraglia, die an der Calcografia Nazionale mit dem Gebiet der frühen Photographie betraut ist.
- 2) Eine Ausnahme bilden die Aufsätze von Krönig (LV), Forster (LV), Cavazzi (LV). Gute Anregungen bot der Aufsatz von Schmoll gen. Eisenwerth, J.A. Die Stadt im Bild in: Grote, Ludwig, Die deutsche Stadt im 19. Jh. Stadtplanung und Baugestaltung im 19. Jh. München 1974
- 3) Lohse (LV)
- 4) Martinelli (LV) S. 21 f.
- 5) Merx (LV) vgl. bes. Einleitung
- 6) Gemeint ist Ann Zwollos leider nur auf holländisch mit knappem englischen Resumée erschienene Studie zu van Wittel.
- 7) Cock (LV)
- 8) Menge, Hermann, Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch, Berlin 1908
- 9) Bidoli, Emilio, Dizionario Italiano-Tedesco Turino 1964
- 10) op. cit.
- 11) Merx (LV) S. 143
- 12) op. cit. S. 26
- 13) Bidoli op.cit.
- 14) nach Feuchtmayr (LV) S. 135
- 15) Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten (LV) S. 775
- 16) Schuster, Klaus Peter, Catel und Goethe in: Festschrift für Richard Brinkmann Tübingen 1981

Anmerkungen zu I.

Typisierende Kurzcharakteristiken der Stadtansichten
erstellenden Künstler

- 1) An der Universität Nymwegen entsteht von Franciska Kyvenhoven "Hendrik Voogd, Landschafts schilder te Rome", und in der Schweiz wird eine großzügig vom Staat unterstützte Monographie zu Ducros verfertigt.
- 2) Baisch (LV) S. 100 ff
Nicht zu dieser Gruppe wurde die Serie von Dies, Reinhart und Mechau gerechnet, die sie von Rom erstellten, denn diese erfolgte während eines mehrjährigen Aufenthaltes in der Stadt.
- 3) Hofer (LV)
Hingewiesen sei darauf, daß Lear neben seiner Malerei als erster Nonsense poetry verfertigte und daß das Gedicht "the owl and the pussy-cat" von ihm stammt.
- 4) op. cit. S. 11
- 5) Es hätte die Möglichkeit bestanden, unter dem Hauptpunkt 2 neben dem Archäologen auch die Vedutisten des modernen Rom - im 18. Jh. Vasi und im 19. Jh. Cacchiattelli - anzuführen. Da aber weitergehende Informationen nur zu Vasi vorlagen, erschien es sinnvoller, den Künstler ausführlicher im Kapitel "Serie" zu behandeln, wo auch Cacchiattelli genauere Berücksichtigung findet.
- 6) Aus dem großen Angebot an Literatur zu Piranesi wurden besonders Standardwerke gelesen, wie Giesecke 1911 (LV), Focillon Neuauflage 1967 (LV)
Hind Neuauflage 1968 (LV), Volkmann 1965 (LV), Murray 1971 (LV), Piranèse et les Français 1976 (LV), Wilton-Ely 1978 (LV), Miller 1978 (LV).
Auf die verschiedenen benutzten Aufsätze wird gesondert hingewiesen werden.
- 7) Zu Uggeri liegt an neuerer Literatur nur der Aufsatz von Colini (LV) vor.
- 8) Gut zusammengestelltes Material bietet der Katalog von Luigi Rossini (LV)
- 9) Palumbo Fossati, Carlo, Il Fossati di Morcote Bellinzona 1970

- 10) Zitate aus den Serien, die im Katalog mit Textbänden aufgeführt und im Text relativ genau bestimmt sind, werden im Folgenden häufig in den Anmerkungen nicht noch einmal aufgenommen. In vielen Fällen liegt nämlich bei den Texten keine Bezifferung der Seiten vor.
- 11) Donati, Ugo, Vedute di Roma di Gaspare Fossati Lugano 1958
- 12) vgl. Hind (LV)
Index to list of works and views of Rome S. 85
- 13) Barbin, Madeleine, Les collectionneurs de Piranèse in: Piranèse et les Français (LV)
- 14) Uggeri erwähnt die Unterstützung selbst im 1. Band von 1800.
- 15) Cavazzi, Luigi, Rossini a Roma (LV)
Cavazzi, Sul mercato delle stampe ... (LV)
- 16) Cavazzi, Sul mercato delle stampe ... (LV) S. 33
- 17) Barbin op. cit.
- 18) von de Sandt, M. Udolpho, La Calcographie des frères Piranesi, quelques avatars de la gravure au trait in: Bulletin de l'Histoire de l'Art Français 1979/80
- 19) Scalabroni (LV)
- 20) Meyers Konversationslexikon 1851 (LV) S. 253
- 21) Kupka (LV) S. 10
- 22) Cavazzi, Sul mercato delle stampe ... (LV)
- 23) op. cit. S. 29
- 24) Keller, Enrico, Elenco di tutti gli pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame, scultori in metallo e mosaicisti aggiuntigli scapellini, pietrari, perlari ed altri artefici e finalmente i negozi di antichità e di stampe esistente in Roma l' anno 1824 compilato ad uso de' stranieri ...
Dies ist wohl das früheste Beispiel seiner Art. Den Hinweis bekam ich dankenswerter Weise vom Antiquariato Rappaport. Das Werk blieb bis jetzt in der Sekundärliteratur unerwähnt.
- 25) op. cit., Vorwort S. 3 ff
- 26) Cavazzi, Sul mercato delle stampe ... (LV) S. 30

- 27) Ovidi, Ernesto, "Le Calcografia Romana e l'arte dell' incisione in Italia"
Roma, Milano 1905
- 28) Die Kataloge wurden alle eingesehen in der Biblioteca Casa Natense. Trotz mehrfachen Nachfragens nach weiterem Material erfuhr ich erst im Dezember 1982, daß noch interessante Unterlagen zur Organisation der Calcografia im Archivio di Stato in Rom liegen. Leider konnte dieses Material nicht mehr ausgewertet werden.
- 29) Olchi, Cesare, Giovan Battista Dypriani, Roma o.J.
um 1955

Anmerkungen zu II.

Serienstrukturen

- 1) vgl. Krönig, Geschichte einer Romvedute (LV) S. 388
- 2) op. cit. S. 388
- 3) Leider bleibt Krönig beim Konstatieren dieser Tatsachen stehen und macht keine weiteren Ausführungen zu dem Gedanken. Eine Untersuchung gerade zur Frühzeit der Ansichten wäre sehr interessant.
In einem späteren Aufsatz von 1968 äußert sich Krönig noch einmal zur Zusammenstellung von Ansichten bei Hackert, Krönig, Wolfgang, Kehrtwendung der Blickrichtung in Veduten-Paaren von Philipp Hackert
in: Wallraf - Richartz - Jahrbuch 1968 Bd. 30
Bei einem Besuch von S. Scholastica in Subiaco fiel in diesem Zusammenhang ein einem Kreuzgang ein großes Fresko aus dem Umkreis des Meister Conxulus auf, das aus dem 13. Jh. stammt. Hier sind viele verschiedene Kirchenbauten abgebildet, die zum Machtbereich des Klosters gehörten. Erklärende Literatur liegt nicht vor. Dieser Fund weist auf die Möglichkeit von anderen Darstellungen dieser Art hin, vielleicht mit komplexeren Wiedergaben.
- 4) Cock (LV)
- 5) Huelsen (LV)
Lowry, (LV)
- 6) op. cit. S. 46 f.
- 7) Duperac (LV)
- 8) Maggi, Giovanni, "Fontane diverse che si vedano nel' Alma Cettà di Roma et altre parte d'Italia ..."
Giuseppe de Rossi 1618 Bibl. Hertziana
- 9) Die Serie wurde aus verschiedenen Abbildungen, die sich in der Sekundärliteratur fanden, zusammengesetzt u.a. in Arriconi, Paolo, Bertarelli, Achille, Piante e vedute di Roma e del Lazio Conservate nella raccolta delle stampe e dei disegni,
Milano 1939
- 10) Huelsen, (LV) S. 127 ff
- 11) Falda (LV)
- 12) Diese Serie wurde später um zwei Blätter von Specchi ergänzt, die zwei neuerbaute Kirchen brachten u.a.
S. Carlo alle quattro fontane

- 13) Canaletto, Paintings and Drawings
The Queens Gallery Buckingham Palace 1980/81
Hier werden von S. 60 - 67 die fünf Bilder der Serie
vorgestellt, die von Consul Smith in Auftrag gegeben
wurden.
- 14) Arisi, Ferdinando, Gian P. Panini
Piacenza, lassa di Risparmio Milano 1961 S. 211 f.
Hier liegt eine ausführliche Besprechung vor.
- 15) Pietrangelo, Carlo, Ricordo romano di un ambrasciatore
di Francia
in: Capitolium 36, 1961 S. 16
- 16) vgl. Einleitung von Giuseppe Lugli für die Faksimile-
Ausgabe von Falda, Vedute di Roma
Roma o. J. (um 1967)
- 17) Piazza, Carlo Bartolomeo, Hieroxenia ovvero sagra pelle
grinazione alle sett chiese di Roma,
Roma 1694 (Bibl. Hertziana).
Weiter wurde zum Vergleich hinzugezogen:
Serrani, M. Attilu, De septem urbis Romae ecclesies,
Coloniae 1600 (Bibl. Hertziana)
- 18) Schudt, (LV) S. 44 ff.
- 19) op. cit.
- 20) Petrucci, (LV) S. 39
- 21) Lefevre, Renato, Guiseppe Bianchini, il Vasi e la
"Historia Calcographica" degli Anni Santi (1750)
l'Urbe XXXIX 1976, n 1, 5 - 8
- 22) op. cit. S. 50 ff.
Diese Bemerkung Petruccis müßte noch einmal an den
Originaltexten überprüft werden.
- 23) Vasi, Giuseppe, Tesoro Sagro e venerabile cioè le
Basiliche, le chiese, i cimiterj, e i santuarj di
Roma con le opere di petà e di religione ...
o.o. o.J. (zwischen 1769 - 1774) (Bibl. Hertziana)
- 24) Ein Überblick über diese Serie erfolgte durch die Se-
kundärliteratur. Benutzt wurde:
o.A., Die frühen Ansichtenwerke Unterschneidheim/Uhl 1974
- 25) Eine die Kaufkraft der damaligen Zeit berücksichti-
gende Preistabelle wäre interessant.
- 26) Piranesi schenkte der Accademia di S. Luca nach seiner
Ernennung zum Mitglied einige seiner graphischen Werke,
wie z.B. die "Vedute di Roma", und übergab auch den
abgebildeten Katalog.

- 27) veröffentlicht in Hind (LV)
- 28) Focillon (LV)
- 29) Petrucci (LV) S. 134
- 30) Schudt, Ludwig (LV) S. 78 ff
und Originalausgabe: Vasi, Giuseppe Ittinerario (LV)
- 30a) Zwar weisen die Guiden seit der Mitte des 16. Jh. z.T. auch eigene kleine Abbildungen auf, aber die Qualität war bis auf wenige Ausnahmen nicht gut. Vasi z.B. fügte in seinen Ittinerario viele sehr kleine etwa 3 x 4 cm große Ansichten ein, die nur einen sehr summarischen Eindruck vermitteln können. Die beigegefügte Abbildung ist entschiedener vergrößert.
- 31) Bisher wurde diese Serie noch nicht ausführlicher in der Sekundärliteratur besprochen und auch die vorgelegten Bildbeispiele nicht veröffentlicht. Nur Colini (LV) erwähnt sie kurz.
- 32) veröffentlicht in Colini, Maria Antonio, L'abate Uggeri (LV)
- 33) Text zu Abb. 25
- 34) Text zu Abb. 26
- 35) Petochi, Domenico, I mosaici minuti Romani dei secoli XVIII. e XIX. Rome 1981
S. 125 Der Tisch wurde 1839 für einen russischen Auftraggeber erstellt.
- 36) Die Serie wird allerdings nur mit 150 statt 200 Abbildungen erwähnt von Pietrangeli, Carlo in dem Aufsatz Das Stadtbild Roms 1846 - 1878
in: Rom in frühen Photographien (LV)
Um Informationen zu Cacchiattelli zu bekommen wurde auch intensiv aber leider vergeblich im Archivio Vaticano nachgesucht.
- 37) Cacchiattelli verwendet bei den Texten wieder keine Seitenbezifferung.
- 38) Die Serie würde noch einmal eine eigene Studie verdienen, da sie mit als Prototyp für Bauaktivität und Stadtauffassung um die Mitte des 19. Jh. angesehen werden kann.
- 39) vgl. Anmerkung 2
- 40) Ausführlicher wird auf beide Serien im Kapitel über Landschaftsmalerei eingegangen werden.

- 41) Sowohl Baisch (LV) wie Feuchtmayer (LV) zitieren z.T. wörtlich Passagen
- 42) Feuchtmayer (LV) S. 136
- 43) Andresen (LV) S. 23
- 44) Feuchtmayer (LV) S. 137
- 45) Becchetti/Pietrangeli, Roma in Daguerro typia
Roma 1979
Hier wird die Serie, die Lerebours 1842 im Auftrag von Daguerre aufnahm, ausführlicher besprochen. Eine Reihe der 12 Romabbildungen ist auch im Museo di Roma zu sehen.
- 46) Die Kataloge wurden eingesehen im Stammhaus der Alinari in Florenz in der Via Nazionale 6.
- 47) eingesehen wurden:
 - Fratelli Alinari, Prima appendice al Catalogo Generale Firenze 1876
 - Fratelli Alinari, Prima appendice IV. al Catalogo Generale Firenze 1881
- 48) Die verschiedenen Nutzungsformen wurden in der Einleitung besprochen.
- 49) Wey, in Paris lebend, veröffentlichte eine Vielzahl an Reiseberichten und Romanen und nahm u.a. Stellung zum Problem der Fotografie.
vgl. auch Buddenmeier (LV)
- 50) vgl. Krönig, Wolfgang, Storia di una Veduta (LV) in Emporium
- 51) Dies geht zurück auf Information von Devotionalienhändlern um St. Pietro, die zugleich die meisten Ansichtskarten und kleinen Faltserien anbieten.

Anmerkungen III.

Kompositionsstrukturen

- 1) Die vorliegende Abbildung wurde zwar von Pittoni erstellt, es liegt ihr jedoch eine Fassung von Cock zugrunde.
- 2) Kendler, Manfred, Die Darstellung der Ruinen des antiken Rom in der Druckgraphik des 16. Jh.
Dissertation o.O. o.J. Graz 1969
- 3) op. cit.
Leider liegen keine Vorzeichnungen von Cock als Abbildungen vor.
- 4) Genauer wird auf die kompositorische Aufgabe von Menschengestaltung in dem Kapitel zur Genremalerei eingegangen.
- 5) Interessant zu Falda ist der Aufsatz von d'Amico, auf den im Text aber nicht näher eingegangen werden soll.
d'Amico, Rosalba, La veduta nell' incisione tra 600 e 700 G.B. Falda e G. Vasi
in: Ricerche di storia dell'arte 1976, 1 - 2
- 6) vgl. zu Cruyl besonders:
Pietrangeli, Carlo, Vedute romane di Lievin Cruyl al Museo di Roma in: Bollettino dei musei comunali di Roma 1972.
Langedijk, Karla, Eine unbekannte Zeichnungsfolge von Lievin Cruyl in Florenz, Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes
Florenz 1961 - 63
- 7) vgl. van Wittel bes. Briganti, Giuliano, Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca, Rom 1966
- 8) vgl. u.a. Giesecke (LV)
- 9) Lexikon der Kunst (LV) Bd. V. S. 689
- 10) vgl. bes. Kozakiewicz, Stefan, Bernardo Bellotto gen Canaletto Recklinghausen 1972
- 11) Millon, Henry, Vasi, Piranesi, Juvarra
in: Piranesi et les Français (LV)
- 12) Michel, Olivier, Giuseppe Vasi, in: Le Pailais Farnèse, Rome 1981 S. 599
- 13) Wilton - Ely (LV) S. 26
- 14) Giesecke (LV) S. 44

- 15) Auf diese Tatsache macht Krönig in seinem Aufsatz Geschichte einer Rom-Vedute (LV) aufmerksam.
- 16) Piranesi zählt neben Canaletto zu den Künstlern von Stadtansichten, über die die meiste Literatur vorliegt. Fragen der Komposition sind hierbei ausführlich diskutiert worden. Eine alle Probleme der Komposition bei Piranesi aufgreifende Untersuchung, in der der Entwicklungsgang des Künstlers verfolgt und sein großes Oeuvre eingehend besprochen würde, wäre sehr interessant, jetzt aber hier nicht zu leisten. Wieder können nur die wichtigsten Strukturen bei der Komposition festgehalten werden.
- 17) Ein genauer Vergleich der Ansichten von beiden Künstlern zum modernen Rom wäre recht interessant.
- 18) Giesecke (LV) S. 111
- 19) Thieme-Becker (LV) Artikel Cassini, Giovanni Maria
- 20) zitiert nach Miller (LV) S. 10
- 21) v. Goethe, Johann Wolfgang, Italienische Reise, Gesamtausgabe in einem Band von Herbert von Einem München 1978
- 22) Giesecke (LV) bringt am Anfang seines Werkes eine interessante kurze Übersicht über die Rezeption von Piranesi in der Literatur
- 23) vgl. besonders:
Naef, Hans, Ingres, Rom, Zürich 1962
Rome vue par Ingres, Ausstellung Zürich 1958
Vedute di Roma di Ingres, Ausstellung Rom 1958
- 24) Buddenmeier (LV)

Anmerkungen zu IV.

Verhältnis der römischen Stadtansichten zu anderen

Gattungen der Malerei - Landschaft

- 1) Lexikon der Kunst (LV) Bd. I. S. 123 f.
Verwiesen sei für die Zeit des 18. Jh. auf Merx, der sich um eine Differenzierung der verschiedenen Bereiche der Malerei bemüht.
- 2) Martinelli (LV) S. 13
- 3) op. cit. S. 14
- 4) op. cit. S. 16
- 5) Holstein, Arkadien und Arbeitswelt in:
William Turner (LV) S. 280 f.
- 6) Scheffler, Gisela, Der Zeichner vor der Landschaft
in: Münchner Landschaftsmalerei (LV)
- 7) Martinelli (LV) S. 16
- 8) vgl. zu Hackert besonders:
Lohse (LV), de Filippis-Morisani (LV)
- 9) Krönig, Wolfgang, Eine Landschaft des 18. Jh. im
Deutschen Archäologischen Institut zu Berlin
in: Dt. Arch. Institut Berlin 1964
- 10) zitiert nach:
Zimmermann, Max, Georg, Schinkels Reise nach Italien
und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung in:
Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in
Florenz 1917 S. 241
- 11) zitiert nach Lohse (LV) S. 2
- 12) de Filippis-Morisani (LV) S. 11
- 13) Erinnert sei an die großartige Licht und Schatten
ausnutzende Gestaltung des Tempels von Minerva Medica,
wo das Sonnenlicht ebenfalls gebündelt durch ein Loch
in der Decke fällt.
- 14) Wieder liegt eine Ausgabe ohne Seitenangabe für die
Texte vor.
- 15) Hussey, Salerno (LV)
- 16) op. cit. S. 16

- 17) Es sind eine ganze Reihe von Abbildungen, die mit denen Tischbeins sogar bis ins Detail übereinstimmen. Dieser Sachverhalt stellte sich heraus anhand von Abbildungen der Aquarelle Tischbeins, die im Piranesi-katalog wiedergegeben waren.
Piranesi nei luoghi di Piranesi, Castel Sant Angelo Roma 1980
- 18) Eingesehen wurde ein solches langes Faltblatt von Israel Silvestre beim Antiquariato Rappaport.
- 19) Nicht eingegangen wurde in diesem Kapitel auf Turner und Corot. Beide wären zwar interessant gewesen für die Möglichkeiten römischer Landschaftswiedergabe. Da aber beide Künstler keinen Einfluß auf Ansichtenserien aufwiesen und die Arbeit notwendig auf ein gewisses Maß eingeschränkt werden mußte, erfuhren sie keine weitere Behandlung. Interessanter erschien es z.B., mit Uggeri unbekanntes Material zu präsentieren.
- 20) Forster (LV)
- 21) The Penny Cyclopedia 1841 (LV) S. 92
- 22) Ein vielfältiges Angebot an Literatur zum Panorama besteht. Hingewiesen sei auf Buddenmeier (LV), Redlefsen, Ellen, Ein Rom-Panorama aus der Romantikerzeit und die Panoramamalerei überhaupt in: Kunst in Schleswig-Holstein 1952, Rawe, Paul, Ortwin, Das Loossche Rom-Panorama in: Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag München 1961

Anmerkungen zu IV.

Verhältnis der römischen Stadtansichten zu anderen

Gattungen der Malerei Genre

- 1) Duden, Das Herkunftswörterbuch, Mannheim 1963 S. 668
- 2) d'Amico, Rosalba, La veduta nell' incisione tra 600 e 700 G.B. Falda e Giuseppe Vasi S. 91
in: Ricerche di storia dell' arte. 1976, 1 - 2.
d'Amico ist der einzige Autor, der sich hier etwas kritischer zu Vasi äußert. Petrucci verbleibt auch in bezug auf die Staffage in einer reinen Beschreibung.
- 3) Fast alle Autoren, die sich zu Piranesi äußerten, sind auch auf die vielfältige Staffage eingegangen, z.T. aber unter etwas anderen Aspekten, wie z.B. der Verfolgung von Stilentwicklung. Wilton-Ely (LV) versucht für die Staffage bei Piranesi Veränderungen nachzuweisen. U.E. sind die verschiedenen Darstellungsformen aber weniger einer Zeitentwicklung unterworfen als motivgebunden.
- 4) Giesecke, (LV) S. 48 in einer Fußnote
"Christian Traugott Weinlig (kurfürstl. sächs. Ober-Bauamts-Zahlmeister und Mitglied der Akademie in Wien) hat in seinen Briefen über Rom (Dresden 1782 - 87, 3 Bd.) diese frühen Veduten Piranesis zur Illustration seiner Beschreibung benutzt und einzelne Figuren darauf besonders erklärt.
- 5) Cate (LV) S. 44
- 6) Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms, Berlin 1960 S. 329 ff
- 7) Andresen (LV) S. 26
- 8) vgl. u.a. Steinitz, Wolfgang, Les Cris de Paris und die Kaufrufdarstellung in der Druckgraphik bis 1800 Diss. München 1973
- 9) Pelican History of Art
Artikel: Dutch Art und Architecture 1600 to 1800, Genre-Painting Maryland U.S.A. 1966
- 10) Friedländer (LV)
- 11) Steland-Stief, Anne-Charlotte, Asselÿn, Amsterdam 1971 S. 35 f

- 12) Haskell (LV) S. 133 ff
- 13) Washburn, Gordon Bailey, Genere e profane figurazioni
S. 662 in:
Enciclopedia Italiana d'istoria e dell'arte (LV)
- 14) Haskell (LV) S. 133
- 15) op. cit. S. 136 f
- 16) Michaelis, Deutsch-Italienisches Wörterbuch,
Brockhaus Verlag 1923 3. Auflage
- 17) Katalog der Lipperheidschen Kostümbibliothek
Berlin 1965
- 18) de Brosse, Charles, Lettres Familierès écrites
d'Italie en 1739 et 1740 Paris 1858
- 19) Es liegt sehr viel Literatur vor, die die Italienrei-
senden im 17. und 18. Jh. behandelt. Das 19. Jh. hin-
gegen ist auf Grund der Quellenlage weitgehend ver-
nachlässigt worden. Sehr interessant ist die Arbeit
von Ricci, und lohnend ist auch der Beitrag von Venturi
in der Storia d'Italia. Gute Anregungen vermitteln
auch Enzensberger und "Mit dem Auge des Touristen"
aus Tübingen.
Ricci (LV), Venturi (LV), Enzensberger, Hans Magnus,
Eine Theorie des Tourismus in: Einzelheiten
Frankfurt a.M. 1971
Mit dem Auge des Touristen (LV)
- 20) Ricci (LV) S. 359
- 21) Waetzoldt, Wilhelm, Die Kulturgeschichte der Italien-
reisen in Preußische Jahrbücher Bd. 230, 1932
- 22) Ricci (LV) S. 346
- 23) op. cit. S. 358
- 24) op. cit. S. 360
- 25) Friedländer (LV) S. 170
- 26) Münchner Landschaftsmalerei (LV) Einleitung S. 4
- 27) Zu Pinelli gibt es eine Vielfalt an Literatur, die zum
großen Teil aber unkritisch ist. Gutes Material brin-
gen Incisa della Rocchetta, der den ausführlichen Ka-
talog erstellte, Hartmann und Winquist. Incisa della
Rocchetta, Giovanni, Mostra di Bartolomeo Pinelli,
Roma 1956
Hartmann, Jörgen Birkedal, Pinelli e gli Scandinavi
in: Colloqui 1966 - 68
Winquist, Margareta, Pittura folkloristica degli
artisti svedesi in: Colloqui del Sodalizio 1966 - 70

- 28) Borsi, Franco, Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo Roma 1979
Artikel: Lo specchio popolaresco
- 29) Volkmann (LV) S. 720
- 30) Larousse (LV)
- 31) Hartmann (LV) S. 118
- 32) Metken (LV) S. 52
- 33) Hussey, Salerno, Pittoresco (LV)
- 34) zitiert nach Metken (LV) S. 56
- 35) Pierer 1833 (LV), Wigand 1850 (LV)
- 36) Pers (LV) S. 10 f.
- 37) Meyers Konversationslexikon 1851 (LV) S. 236 f.
- 38) Noack, Friedrich, Die Bankfürsten Torlonia
Beitrag zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte Roms
im 18. und 19. Jh.
in: Vierteljahreszeitschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte Berlin 1924
- 39) Hinweise hierauf sind immer wieder zu finden. So
schätzte z.B. Koch den archaischen Lebensstil in
Olevano.
- 40) Larousse (LV)
- 41) About, Edmond, Rome Contemporaine Paris 1861
- 42) op. it. S. 111 ff.
- 43) Bresciani, Antonio, Edmondo o dei Costumi del Popolo
Romano Milano 1862
- 44) op. cit. S. 328
- 45) op. cit. S. 217

Anmerkungen zu V.

Darstellung der Architektur der Stadt Rom in den Ansichten

1. Antike Architektur

- 1) Als Literatur benutzt wurde besonders La Padula, Attilio, Roma e la regione nell' epoca napoleonica Roma 1969. Sehr hilfreich für die Bearbeitung war der Aufsatz von Tittoni (LV)
- 2) Tittoni S. 25
- 3) Tournon, Comte de, Etudes statistiques sur Rome population, agriculture, manufactures Paris 1855
- 4) Den Hinweis verdanke ich Marliese Hoff, die in Berlin eine Dissertation verfertigt "Vom Campo Vaccino zum Forum Romanum".
- 5) Tittoni (LV) S. 27
- 6) op. cit. S. 27
- 7) vgl. Terranova, G. Incontri romani Roma 1968 S. 59 zitiert nach: Cavazzi, Lucia, Luigi Rossini a Roma (LV) S. 19
- 8) Fusco (LV)

Anmerkungen zu V.

Darstellung der Architektur der Stadt Rom in den Ansichten
ab 2. Mittelalterliche Architektur bis 4b. Villa Borghese

- 1) Gemeint ist der Stadtplan von 1748 von Giambattista Nolli.
- 2) Wenn man bedenkt, welche sekundäre Rolle die Architektur in den Ansichten Kochs spielt und damit auch der Kirchenbau, könnte ein Nebenaspekt, die Benennung von fünf der elf Romansichten nach Kirchen, auch damit zusammenhängen, daß der Künstler die Angabe der Kirchennamen dazu benutzte, den Ort näher zu bezeichnen. Käufer von Ansichten z.B., die sich für die Abbildung von bestimmten Bauten interessierten, konnten so eher zum Erwerb der Serie angeregt werden.
- 3) Besonders wurde dieser Aspekt von Gregorovius betont, dem aus Deutschland stammenden Mittelalterforscher, der ein mehrbändiges Werk über die Geschichte der Stadt herausbrachte.
vgl. Incisa della Rocchetta, Giovanni, Gregorovius, Rösler-Franz e il Museo di Roma in: Bollettino dei Musei Comunali di Roma 22.1975
- 4) Verschiedene Aufsätze und Bücher wurden zu Rösler-Franz veröffentlicht:
Brizzi, Bruno, Roma fine secolo nelle fotografie di Ettore Rösler-Franz, Roma 1978
Jannattoni, Livio, Roma sparita negli acquarelli di Ettore Rösler-Franz, Roma 1981
- 5) Einen ausgezeichneten Aufsatz veröffentlichte Zänker, (LV)
- 6) vgl. Überblick über Enzyklopädien, dem LV beigelegt.
- 7) Encyclopaedia Metropolitana 1845 (LV) S. 140
- 8) Encyclopedia Britannica 1837 (LV) S. 432
- 9) Encyclopaedia Metropolitana 1845 (LV) S. 141
- 10) Encyclopédie des gens du monde 1844 (LV) S. 612
- 11) Encyclopaedia Metropolitana 1845 (LV) S. 142
- 12) Meyers Conversations-Lexika 1851 (LV) S. 221
- 13) Encyclopaedia Metropolitana 1845 (LV) S. 138

- 14) The Penny Cyclopaedia ... 1841 (LV) S. 90
- 15) Encyclopedia Britannica 1837 (LV) S. 432
- 16) Als Literatur, die zum Verständnis der neueren Architektur und Urbanistik der Stadt gelesen wurde vgl. besonders: 'La Padula, Attilio, Roma e la regione nell'epoca napoleonica, Roma 1969, Becchetti, Pietrangeli (LV), Negro, Silvio, Seconda Roma 1850 - 1870, Vicenza 1966
- 17) Insolera, Italo, Roma immagini e realtà dal X. al XX. secolo, Roma 1980, S. 332
- 18) Einen recht genauen Überblick über die Bautätigkeit geben Becchetti, Pietrangeli (LV)
- 19) Heute wird der gesamte Bereich Villa Borghese genannt. Bis zum Ende des besprochenen Zeitraumes aber ist zu unterscheiden zwischen der Zone am Pincio und dem Besitz der Borghese.
- 20) Heilmann, Christoph, H., Die Entstehungsgeschichte der Villa Borghese in Rom, S. 116
in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 24 1973
vgl. zur Villa Borghese dazu noch besonders
Pergola, Paola della, Villa Borghese, Roma 1962
- 21) vgl. Pergola, op. cit.
- 22) vgl. Ausstellung J fuochi artifici, Palazzo Braschi
Roma 1982
- 23) Encyclopedia Britannica 1837 (LV) S. 433
- 24) Meyers Conversations-Lexikon 1851 (LV) S. 232
- 25) op. cit. S. 238

Überblick über die zusammengestellten Lexika im Besitz
der Bayerischen Staatsbibliothek und der Bibliotheca
Hertziana von 1742 - 1888

- 1742 - Zedler, J.H., Großes vollständiges Universallexikon
Leipzig 1742
- 1765 - Diderot, d'Alambert, Encyclopédie ou Dictionnaire
Raisonné
Neufchastel 1765
- 1771 - Encyclopaedia Britannica
Edinburgh 1771
- 1797 - Encyclopedia Britannica
Edinburgh 1797
- 1818 - Conversations-Lexicon oder encyclopädisches
Handwörterbuch für gebildete Stände
Stuttgart, bei A.F. Macklot, 1818
- 1830 - Encyclopedia Britannica Bd. XIX
7, Auflage (?) ca. 1830
- 1833 - Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften,
Künste und Gewerbe, hrsg. von H.A. Pierer,
Altenburg 1833
- 1833 - Universal Historical Dictionary by George Crabb
London 1833
- 1838 - Dictionnaire de la Conversation
Paris 1838
- 1839 - Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk
Leipzig, Brockhaus, 1839
- 1840 - Allgemeines deutsches Conversations-Lexicon für
die Gebildeten eines jeden Standes
Leipzig, Gebr. Reichenbach, 1840
- 1841 - The Penny Cyclopaedia of the society for the
diffusion of useful knowledge
London, Charles Knight, 1841
- 1844 - Encyclopédie des gens du monde répertoire universel
par une société de savants
Paris 1844
- 1845 - Encyclopaedia Metropolitana
London 1845

- 1849 - Allgemeine Realencyclopädie oder Conversations-lexicon für das kath. Dtld,
Regensburg, hrsg. Wilhelm Binder, 1849
- 1850 - Encyclopedià Italiana e Dizionario della
Conversazione
Venezia 1850
- 1850 - Wigand's Conversations-Lexikon
Für alle Stände,
Leipzig, Otto Wigand 1850
- 1851 - Meyer's Conversations-Lexikon
Hildburghausen 1851
- 1866 - Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle
Larousse
Paris 1866
- 1869 - Neues Volks-Konversations-Lexikon
St. Gallen, Hrg. Otto Henne, 1869
- 1888 - Kürschners Quart-Lexikon in einem Band
Berlin, Spemann Verlag, 1888

II. Literaturverzeichnis

Um die Themen einzukreisen, mußte sehr viel Literatur aus den unterschiedlichsten Bereichen gelesen werden. Eine Bibliographie dieser Werke würde bei der großen Flut an Büchern und Aufsätzen über Rom jeden Rahmen sprengen. Es gibt verschiedene Werke, die z.B. die Reiseliteratur (u.a. Pine-Coffin, R.S. Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860 Firenze 1974), Guiden (Schudt LV), Geschichtswerke u.a. zusammenstellen.

Statt dessen wurde vorgezogen, auf für die Arbeit wichtige Literatur in den Anmerkungen hinzuweisen und nur ein kleines Verzeichnis der häufiger zitierten Literatur zur Arbeitsvereinfachung vorzulegen.

Andresen, Andreas, Die Deutschen Malerradierer des
neunzehnten Jahrhunderts
Leipzig 1847 - 1877

Baisch, Otto, J. Ch. Reinhart und seine Kreise
Leipzig 1832

Becchetti, Piero, Pietroangeli, Carlo, Roma in
Dagherrotipia
Roma 1979

Buddenmeier, Heinz, Panorama, Diorama, Photographie
München 1970

Cate, Philipp Dennis, Piranesi's imperial vision of Rome,
Artnews 72, 1973

Cavazzi, Lucia, Luigi Rossini à Roma in:
Luigi Rossini Incisore, Ausstellung
Roma 1982

Cock, Hieronymus, Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis
Riunarum monumenta vivis prospectibus, ad veri
imitationem affabre designata 1551, Xerokopie des
Originals in der Bibl. Hertziana

Colini, Maria Antonio, L'abate Uggeri architetto,
antiquario, e vedutista milanese a Roma
in: Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta
Roma 1973

Dupérac, Stefano, I vestigi dell' antichità di Roma
raccolti et ritratti in prospettiva con ogni
diligentia Roma, Lorenzo delle Vaccheria 1575
Bibl. Hertziana

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere et arti
Roma 1929 - 1981

Falda da Valduggia, Giovanni Battista,

Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in
prospettiva di Roma moderna sotto il felice ponti-
ficato di N.S. Papa Alessandro VII.

Giacomo Rossi alla Pace

I. Vedute delle fabbriche, piazze et strade fatte fare
nuovamente in Roma dalla Stadi nostro S. Alessandro VII.
o.J. (1655)

II. Il secondo libro del' nuovo teatro delle fabriche,
et edifici, fatte fare in Roma, e fuori di Roma
dalla Sanita di nostro Signore Papa Alessandro VII.
Giacomo Rossi alla Pace o.J.

III. Il terzo libro del nuovo teatro delle chiese di Roma
date in luce sotto il felice Pontificato di nostro
Signore Papa Clemente IX.
Giacomo Rossi alla Pace o.J.
alle drei Bde Bibl. Hertziana

Feuchtmayr, Inge, Johann Christian Reinhart 1761 - 1847
München 1975

de Filippis-Morisani, O., Pittori Tedeschi a Napoli
nel Settecento Napoli 1943

Focillon, Henri, Giovanni Battista Piranesi,
Bologna 1967, von Calvesi mit Noten versehene Neu-
auflage von 1918

Forster, Kurt W., Wandlungen des Rom-Bildes um 1800 in:
Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes
Berlin 1967

Friedländer, Max J., Über die Malerei,
Artikel: Das Genre S. 154 - 226
München 1963

Frutaz, Amato, Pietro, Le piante die Roma
Roma 1962

Fusco, Maria Antonella, Gli stereotipi nella comunica-
zione visiva contemporanea
in: Storia d' Italia, Annali, Paesaggio,
Milano 1982

Giesecke, Albert, G.B. Piranesi, Meister der Graphik
Leipzig 1911

Haskell, Francis, Patrons und Painters
London 1963

Hind, Arthur M., G.B. Piranesi, a critical study
London 1968

Hofer, Philip, Edward Lear as a Landscape Draughtsman
Cambridge Mass. 1967

Huelsen, Christian, Das Speculum Romanae Magnificentiae
des des Antonio Lafreri
in: Collectanea variae doctrinae
Leoni S. Olschki 1921

Hussey, Christopher, Salerno, Luigi, Pittoresco
in: Enciclopedia Universale dell'Arte,
Roma 1963

Krönig, Wolfgang, Geschichte einer Rom-Vedute
in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae,
München 1961

Krönig, Wolfgang, Storia di una Veduta di Roma
in: Bollettino d'arte 5.57.1972

Kupka, Ilse, Italienreisen in der französischen Literatur
des 19. Jh. Breslau 1936

Lexikon der Kunst, Seemannverlag, Berlin 1968 ff.

Lohse, Bruno, Hackert, Jakob Philipp, Leben und Anfänge
seiner Kunst, Emsdetten 1936

Lowry, Bates, Notes on the Speculum Romanae Magnificentiae
and related publications
in: The Art Bulletin 1952

Martinelli, Valentino, Paesisti Romani dell' Ottocento
Roma 1963

Merx, Klaus, Studien zu den Formen der venezianischen
Vedutenmalerei des 18. Jh.
Diss. München 1971

Metken, Sigrid, Der unfreiwillig ethnographische Blick
Italienische Volkskunst in den Bildern der Naza-
rener in: Nazarener, Ausstellungskatalog
Rom 1981

Miller, Norbert, Archäologie des Traums München 1978

Mit dem Auge des Touristen, zur Geschichte des Reise-
bildes, Kunsthalle Tübingen 1981

Münchner Landschaftsmalerei, Ausstellung München 1979
1800 - 1850

Murray, Peter, Piranesi and the grandeur of ancient Rome
London 1971

Petrucchi, Alfredo, Le Magnificenze di Roma di Giuseppe
Vasi Roma o.J. (1946)

Piranèse et les Français 1740 - 1790, Roma Villa
Medici 1976

Ricci, Giovanni, Gli incunabili del Baedeker,
Siena e le prime guide del viaggio Borghese
in: Ricerche storiche 1977, 2

Rom in frühen Photographien 1846 - 1887
München 1978

Luigi Rossini, Incisore Ausstellung Rom 1982

Scalabroni, Guiseppe, Giuseppe Vasi 1710 - 1782,
Roma 1982

Schudt, Ludwig, Le guide di Roma, Augsburg, Wien 1930

Specchi, Alessandro, Il quarto libro del nuovo teatro
delli Palazzi in prospettiva di Roma moderna dato
in luce sotto il felice pontificato di nostro
signore Papa Innocenzo XII.
Domenico de Rossi 1699 Bibl. Hertziana

Tittoni, Maria Elisa, Note preliminari per uno studio
dell' archeologia a Roma fra il 1800 e il 1850.
in: Luigi Rossini Incisore Ausstellung Roma 1982

Turner, William, Ausstellung Hamburg 1976

Vasi, Giuseppe, Ittinerario Istruttivo
Roma 1763 Bibl. Hertziana

Venturi, Franco, L'Italia fuori d' Italia in:
Storia d' Italia III., Torino 1973

Volkmann, Hans, G.B. Piranesi Berlin 1965

Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien
Leipzig 1770

Wilton-Ely, John, G.B. Piranesi, Vision und Werk
München 1978

Zänker, Jürgen, Die "Nuova Pianta di Roma"
von Giovanni Battista Nolli (1748)
in: Wallraf-Richartz Jahrbuch Nr. 35
Köln 1973

C U R R I C U L U M V I T A E

Am 17. September 1949 wurde ich als Tochter des Diplom-Kaufmanns Helmut Barche und seiner Ehefrau, der Lehrerin Annemarie Barche geb. Göthert in Gelsenkirchen geboren.

Von 1956 bis 1960 besuchte ich die dortige Volksschule. Nach dem Umzug meiner Eltern nach Essen setzte ich meine schulische Ausbildung 1960 am Staatlichen Gymnasium Viktoriaschule fort. Das Abitur legte ich 1969 ab.

Vom Wintersemester 1969/70 an studierte ich Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg.

Im Wintersemester 1971/72 setzte ich mein Studium an der Ludwigs-Maximilians-Universität in München fort. Neben den genannten Fächern nahm ich das Studium der Sozialkunde auf. Im Sommersemester 1976 legte ich das Staatsexamen für den Lehrdienst an den Gymnasien in den Fächern Geschichte, Germanistik, Sozialkunde ab. Die Zulassungsarbeit erstellte ich in Bayerischer Geschichte bei Professor Dr. Karl Bosl mit dem Thema: "Untersuchung zur Heiligen- und Bilderverehrung zur Zeit der Reformation und Gegenreformation am Beispiel von Bayern und Alt-Württemberg."

Vom Wintersemester 1976/77 an setzte ich verstärkt das Studium der Kunstgeschichte fort und erwarb im Wintersemester 1977/78 den Magister Artium in Kunstgeschichte, Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft und Neuerer Geschichte. Die Magisterarbeit verfertigte ich bei Professor Dr. Norbert Huse mit dem Thema: "Studien zur religiösen Malerei von Emil Nolde."

Die Fertigstellung der Doktorarbeit wurde freundlicherweise unterstützt vom DAAD und durch die Graduiertenförderung.

An dieser Stelle möchte ich meinen akademischen Lehrern herzlich danken. Besonders den Professoren und Professorinnen Adam, Berger, Kaiser, Langner, Lisner, Röhrich, Strasburger (Freiburg); Bauer, Boehm, Bosl, Braunfels, Hahn, Hammermayer, Huse, Kanzog, Lieb, Piel, Wirth (München).

